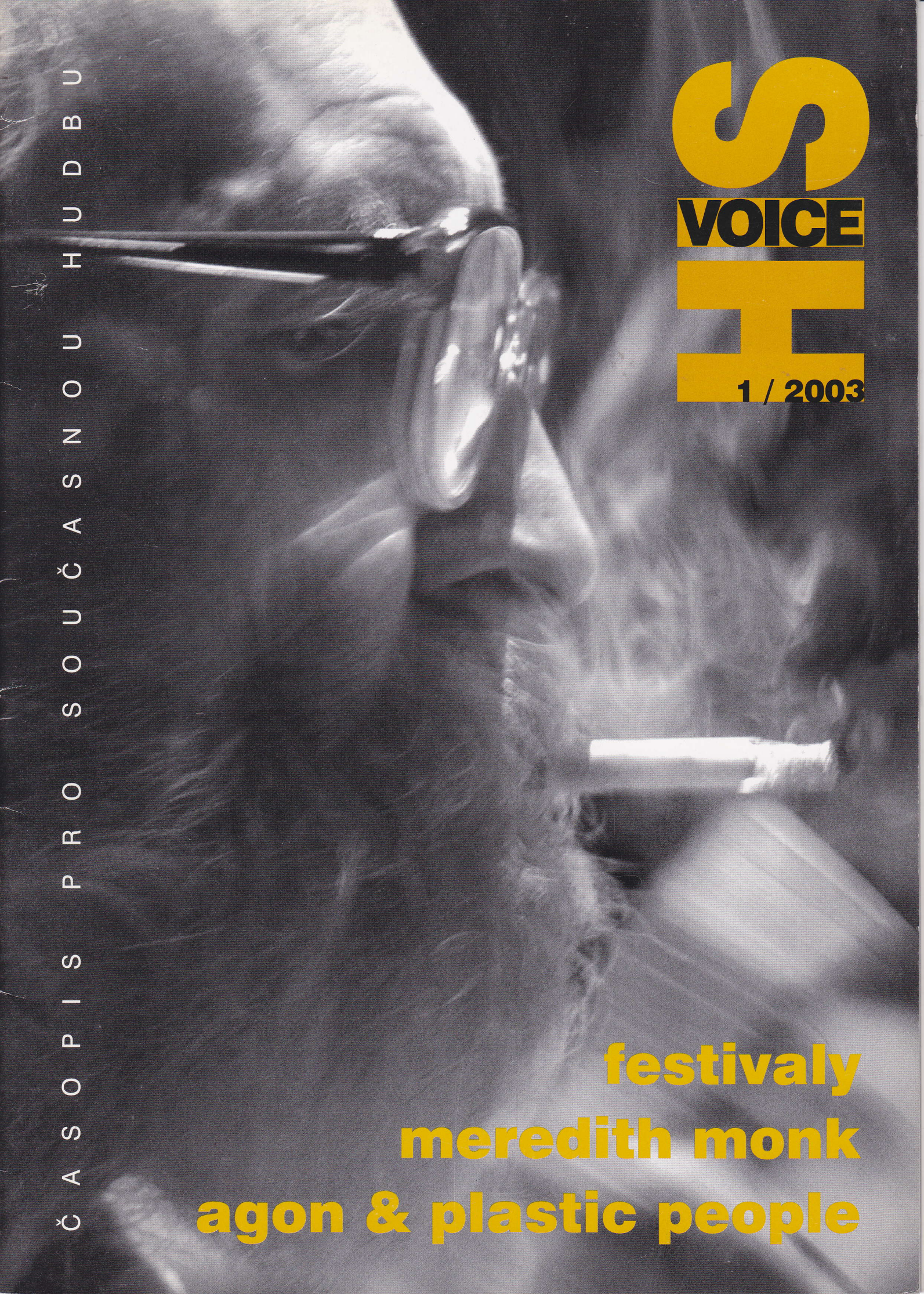


SOUND VOICE

1 / 2003

ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

festivaly

meredith monk

agon & plastic people

HUDEBNÍ FAKULTA AMU V PRAZE
A DIVADLO INSPIRACE

DIVADLO INSPIRACE

uvádějí

inscenaci dvou jednoaktových oper

PIETRO MASCAGNI

Zanetto

lyrická opera
o jednom dějství
libreto G. Menasci a G. Targioni – Tozetti
na námět Copeého divadelní hry
Le Passant (Poutník)

JAN F. FISCHER

Drndy

první uvedení
komické komorní opery o jednom dějství,
napsané pro posluchače HAMU
libreto Jan F. Fischer
na námět Goldoniho Poprasku na laguně

v nastudování

posluchačů kateder zpěvu, operní režie a dirigování

Premiéra

12. 2. a 16. 2. 2003 v 19.30 hod.
v Divadle Solidarita
(ul. Solidarity 1986, Praha 10)

Slavnostní uvedení

rovněž 22. 2. 2003 v 19.30 hod.
v divadle Komedie
(Jungmannova 1, Praha 1)
v rámci 6. ročníku operního festivalu OPERA 2003.

Studio TON HAMU,
Malostranské nám. 13, Praha 1,
tel., fax: 257 533 619,
tel.: 257 534 205 – linka 122,
e-mail: stranska@hamu.cz

obsah

Glosář 2

Skladatel ví o své hudbě víc než kdokoli druhý
Rozhovor s Meredith Monk (Pavel Klusák) 4

Next Wave – Příští vlna?
Reportáž z newyorského festivalu (Tereza Havelková) 7

Coil
Recenze koncertu (Petr Ferenc) 10

Socrealistiký Penderecki
Fejeton (Andrzej Chlopecki, přeložil Martin Smolka) 11

Festival navzdory okolnostem
New Music Marathon 2002 (Matěj Kratochvíl) 12

Detektivové ve městě
Scanner a Tonne hledají skryté rytmy reality(Pavel Klusák) 15

Alternativa 2002
Festival(Petr Ferenc) 16

Industrial
Pražský industriální festival(Petr Ferenc) 20

Symfonický underground
Agon & Plastic People of the Universe (Matěj Kratochvíl) 21

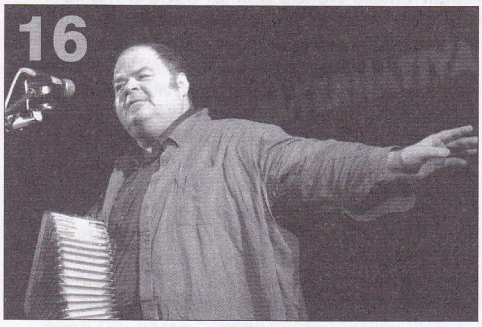
Tři úsporné opery
Večer komorních oper(Matěj Kratochvíl) 22

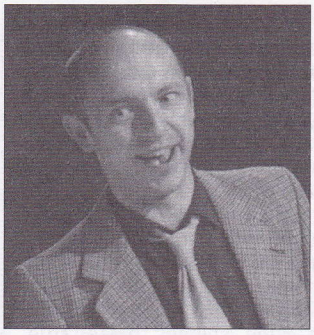
Žirafí opera
Dva pohledy(Jaroslav Šťastný, Martin Smolka) 23

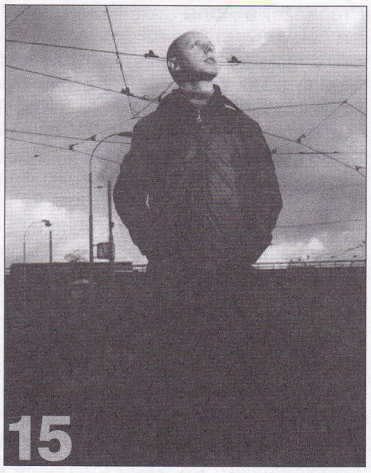
Hudobné simulakrá
Recenze knihy (Matěj Kratochvíl) 23

Meeting 2002
Setkávání nové hudby+ a konference Musica Nova
(Markéta Dvořáková) 24

CD recenze 26







HIS VOICE 1/2003,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:
Hudební informační středisko o.p.s.

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

PR: Jan Vávra

Fotografie v tomto čísle:
Karel Šuster (titul, s. 4-6, 12-14, 16-22)
Salim Issa a Štěpánka Stein (str. 15)
Matěj Kratochvíl (str. 10)
Szymon Stempień (kresba str. 11)
The Ocular One (str. 7)
Richard Termine (str. 8)
Jack Vartoogian (str. 9)
Rodney Brooks (str. 9)
archiv HIS

Grafická úprava:
Martina Kacetlová

Ofsetové lithografie:
IDEA F

Tisk:
OTTOVA TISKÁRNA

Adresa redakce:
Besední 3,
118 00 Praha 1,
tel.: 257 312 422,
fax: 257 317 424,
e-mail: his@vol.cz
http://www.musica.cz/hisvoice

Předplatné šesti čísel včetně poštovného: 200 Kč,
studenti a důchodci: 100 Kč.

Cena jednoho výtisku: 30 Kč.

ISSN: 1213-2438

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

Prodejní místa:
Praha: Divadlo Archa (pokladna), Na Poříčí 26, Praha 1 / Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1 / Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 / Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 / **Brno:** Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno / Indies, Kobližná 2, Brno / KIC (Kulturní a informační centrum města Brna), Radnická 12, Brno

HIS VOICE

www.musica.cz/hisvoice

Vážení čtenáři,

konec roku je sezónou festivalů a tak je toto číslo věnováno převážně jim. V posledních letech si některé z nich získaly pozici barometru hudebního dění ve svých oblastech a podstatně ovlivňují naši zkušenost s aktuálními směry hudebního vývoje. Je již možné se zabývat jejich směřováním a hodnotit klesající či stoupající úroveň. Nabízí se srovnání festivalového dění v různých žánrech. Pražským Maratonem a brněnským Meetings je zastoupena hudba vážná, na opačném pólu stojí Industriální festival a nad žánry stojí široce rozkročená Alternativa. Zajímavý pohled na to, jak se dělá „institucionalizovaná avantgarda" poskytuje reportáž Terezy Havelkové z festivalu Next Wave v New Yorku.

Samozřejmě nejen festivaly živa je hudba. Fejetonem Andrzeje Chlopeckého se dotkneme událostí, které před nedávnem hýbaly Polskem a které dostaly soudobou vážnou hudbu do centra pozornosti médií. „Boj o Pendereckého" se na několik týdnů stal velkým tématem. Titulní strany deníků nejsou ale až tak důležité. Vnucuje se spíše otázka, zda je u nás někdo ochoten brát se za hudbu či proti ní s takovou vehemencí jako tábory Pendereckého kritiků i zastánců.

Hlavní osobností tohoto čísla je Meredith Monk. Tato dáma – letošní jubilantka – v Čechách zatím mnoho rozhovorů neposkytla a tak nás velice těší, že vám můžeme nabídnout původní interview.

Do nového roku vstupuje náš časopis silnější o několik stran. Získali jsme tím více prostoru, abychom mohli přinášet důkazy o tom, že současná hudba není v krizi, jak se občas ozývá, ale že se v ní stále objevují věci hodné pozornosti.

Přeji vám krásný rok 2003 a těším se na setkání nad příštím číslem HIS VOICE.

Matěj Kratochvíl

GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU / GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU / GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU

✗ Potěšilo nás, že britský **The Wire** si všiml rukavice, kterou sebral HIS Voice: reagovali jsme na permanentní výzvu k zaslání osobního aktuálního žebříčku. V prosincovém čísle se opravdu objevil, spolu s žebříčky z makedonského Skopje a obvyklého vnitroredakčního příspěvku. Do patnáctky, jejíž plné znění přetiskujeme, jsme vlastenecky vřadili tři domácí položky: archivní snímky Oldřicha Janoty s Pavlem Richterem a Lubošem Fidlerem High Fidelity, snímky dua Tílko (tj. Novou improvizovanou tvorbu členů skupiny Sledě, živé sledě) a svébytné písničkářství Muzikanta Králíčka – filmaře, herce a hudebníka Petra Marka (viz nový film Láska shora, nenávistně traktovaný konvenční deníkovou publicistikou), který v izolaci od jakýchkoli komerčních struktur či koncertování vloni vydal desáté sólové album Emotýl. Proč tato volba, není těžké uhodnout: hledali jsme hudbu, jež může zaujmout předplatitele Wireu z druhého konce světa.

✗ Ke svému sedmému číslu se dopracoval svérázný časopis s názvem **Careless talk costs lives** (snad "Lehkomyslná řeč stojí životy"), který si dal do vínku bizarní úkol: zničit hudební publicistiku. Tím není zvláštnostem konec. První vydání magazínu, jež založil bývalý redaktor Melody Makeru Everet True, mělo pořadové číslo dvanáct a každý nový výtisk má číslo nižší. „Odpočítáváme od dvanáctky a doufáme, že až se dostaneme k jedničce, nadobro zlikvidujeme hudební tisk. Pokud ne, znamená to, že jsme selhali." hlásá True. Současná publicistika ho znepokojuje nedostatkem vzrušení a upřímného zájmu o hudbu, o níž má pečovat. Časopisu se zřejmě daří, jelikož sedmé číslo (tj. #6) je první, které překročilo regionální charakter a lze jej sehnat po celé Velké Británii. V lednovém vydání naleznete články Liars, Mudhoney nebo Boop Bip & Dose one. Prezentaci měsíčníku naleznete na adrese www.carelesstalkcostslives.com

✗ Zřejmě nejzásadnější hudební měsíčník současnosti, zmíněný **The Wire**, vstoupil do nového roku s novými internetovými stránkami (www.thewire.co.uk). V době uzávěrky ještě nebylo jasné, jak budou vypadat, ale vše nasvědčuje tomu, že prestižní časopis konečně získá i adekvátní internetovou podobu. Stará verze sice nabízela řadu zajímavých textů, avšak výhradně z vyprodaných čísel. Nedávala k disposici žádné aktuální ukázky a nejnovější článek k volnému stažení pocházel z roku 1998.

✗ Nové podoby se již dočkal **Arts Journal** (www.artsjournal.com). Internetový magazín přináší každý den odkazy na nejdůležitější zprávy z oblasti vážné hudby, jazzu, tance, divadla či architektury. Velmi praktické stránky vytvořil na přelomu září a října 1999 bývalý novinář a klasický pianista Douglas J. McLennan. Během následujících tří let vybudoval oblíbený servis, který každý den vyhledává nejzajímavější články z více jak dvou set zdrojů od New York Times po The Scotsman. Součástí bezplatných služeb je e-mailový zpravodaj, který odebírá zhruba šest tisíc čtenářů.

✗ Závěr roku bývá tradičně ve znamení různých anket a žebříčků. Padesát nejlepších alb za rok 2002 například vybral **The Wire** a rakouský měsíčník o jazzu, blues a world music **Concerto** rozdělil své výroční ceny dokonce do patnácti kategorií. Zajímavé jsou výsledky v oblasti folku a world music, kde se nejlepší kapelou stali Vasilic Nenad balkan band a nejlepší album natočili Orchestra Baobab (titul Specialist in all styles).

Zcela ojedinělý žebříček sestavuje server **Metacritics**. Jak název napovídá, stránky shromažďují kritiky a recenze z velkého množství časopisů a vytvářejí u každého sledovaného alba jeho celkový průměr. Pár dnů před koncem roku se o první místo dělili Queens of the stone age (album Songs for the deaf) a Tom Waits (Alice). Obě alba získala od kritiky v přepočtu 89 %. Následuje novinka od The Roots (Phrenology, 88 %, výsledek se zřejmě ještě změní až redakce zpracuje nové recenze) a Rona Sexsmithe (Cobblestone runway, 87 %).

V historické tabulce, která se buduje od ledna 2000, patří Queens of the stone age a Waitsovi třetí místo spolu s The Strokes (album Is this it?). Celkově nejúspěšnější jsou Outkast (Stankonia, 96 %) a Bob Dylan (Love and theft, 93 %).

✗ Ještě jednou k anketám: existují i výběry nejlepší hudební publicistiky. Jason Gross z Perfect Sound Forever, o němž byla zmínka v předminulém glosáři, vybral pětadvacet nejlepších článků o hudbě (všechny jsou dostupné na internetu skrze www.rockcritics.com). Často hledá ve velmi nekonvenčních zdrojích jako třeba v e-mailovém diskusním fóru Johna Zorna.

Ve svém snažení nezůstává Gross sám. Nakladatelství **Da Capo** pokračuje třetí rok ve vydávání sborníků nejlepší hudební publicistiky dle soukromého výběru nějaké spi-

Charts

Playlists from the outer limits

Alt.Xmas 15

Einheit Brötzmann
Merry Christmas (Blast First)
Fear
"Fuck Christmas" from Record (WEA)
Laura Nyro
Christmas And The Beads Of Sweat (Columbia)
Alan Vega
"No More Christmas Blues" from A Christmas Record (Ze)
Run DMC
"Christmas In Hollis" from A Christmas Rap (Profile)
James White And The Blacks

HIS Voice 15

Uri Caine
Diabelli Variationen (Winter & Winter)
Musica Elettronica Viva
Leave The City (Get Back/BYG Actuel)
Alexander Knaifel
Svete Tikhy (ECM)
Polwechsel & Fennesz
Wrapped Islands (Erstwhile)
John Oswald
69/96 Plunderphonics (Seeland)
Janota Richter Fidler
High Fidelity (Indies Records)

Soundworld

Barry Adamson
The King Of Nothin
Kismet
Dreaming (Avalo
Masha Qrella
Luck (Monika
Pc
Epilogue (Li
Eu
Tunev (Pause
Peter Gabriel
Long Walk Home (Real World)

The Off

Various
he Wire 20 1
ugimoto/St
In Tokyo (Music
Nobukazu Ta
10th (Thrill Joc
Masahiko Ok
Bject (Hibari)
DJ DSL
#1 (G-Stone)
Tri-Dim/Jim C
2 Of 2 (Sofa)
Swarm & Dithe
The Mountair

Ze všech stran

sovatelské osobnosti. Po Peteru Guralnickovi a Nicku Hornbym se editorem stal spisovatel a kritik Jonathan Lethem. Dvacet osm esejí pochází od uznávaných autorů (Greil Marcus, Simon Reynolds) i od nových objevů. Kritici sérii „Da Capo Best music writing" vyčítají, že se nesnaží intenzivněji reflektovat současné hudební dění.

✗ Umělci opouštějí od snahy pojmenovávat své písně. Po Sigur rós (kteří nechali beze jména i celou desku) se k tomuto řešení uchýlili i neopsychedeličtí **Yume Bitsu**, s jejichž polovinou Adamem Forknerem pořídil rozhovor server Junkmedia. Forkner vypráví o nové desce *The Golden Vessyl of Sound* a také o všem, co má na jeho dosavadní tvorbu vliv. Často to jsou souvislosti velmi nečekané: záliba v anonymitě, japonské čajové obřady i estetika dubu.

✗ „Talent nepotřebujete," říkají **Liars** v rozhovoru pro Pitchfork media. Ale jelikož jim tento server věnoval v přepočtu více jak deset stran, The Wire si jejich skladbu vybral jako titulní píseň k listopadovému bonusovému sampleru a nejen Die Tageszeitung o nich mluví jako o další Velké Věci z New Yorku, není radno jim věřit. Jméno „Lháři" se k nim zřejmě hodí. V interview osvětlují svůj přístup ke koncertům, roli diváků či smyslu textů. Mluví i o tom, že k tvůrčímu pnutí využívají stále odlišnější vkus frontmana Anguse Andrewse a kytaristy Aarona Hemphilla.

✗ Tak jako Liars musejí bojovat proti nařčení z toho, že se pouze vezou na vlně úspěchu nové newyorské scény (ačkoli nikdo ze členů kapely z New Yorku nepochází), i japonský prototyp písničkářky jedenadvacátého století **Tujiko Noriko** se musí potýkat s novinářskými pomůckami. Na často užívané srovnávání s Björk totiž došlo i v rozovoru pro Musique Machine a asi nepřekvapí, že Noriko si přímou souvislost nepřipouští. Její odpovědi jsou velmi strohé a někdy spíše vyvolávají mnoho dalších – želbohu nepoložených – otázek. Když se jí například zeptali, jaká jsou témata textů z posledního alba *Make me hard* (recenzi naleznete v minulém HV), redaktorovi odpověděla heslovitě: „Tučňák, prostitutka, co chce být like a fly in this shit, anděl na pláži, má matka, nekonečný vlak, showgirl a robot, co mají silný make-up, jméno a styl, prázdnota, atd. atd." Za pozornost stojí Tujiko Noriko i stránky musiquemachine.com, které v posledních dnech přinesly zajímavé recence na progresívní hiphoppery Themselves či Dälek.

✗ Konec roku byl naplněn odchody skvělých hudebníků snad ve vyšší míře než jindy. Po koncertě, v newyorském bytě kolegy Williama Parkera zemřel německý kontrabasista **Peter Kowald** (* 1944), osobitý improvizátor, který od konce 60. let hledal nové možnosti nástroje a rozehrával při jeho manipulaci občas až abtraktní děje. Svět jazzu postrádá od prosince černého klavíristu **Mala Waldrona** (* 1926, mezi mnoha jeho tituly je i historické album od ECM, katalogové číslo 001) a saxofonistu **Boba Berga** (* 1951). Uzavřela se cesta britského **Joea Strummera** (* 1952), který od původního punku s The Clash došel daleko k bohaté syntéze stylů (dvě aktuální alba s The Mescaleros stojí rozhodně za vyhledání). Dopravní nehoda připravila svět o **Mary Hansen** (* 1966), zpěvačku postmoderních Stereolab: každému ze zmíněných hudebníků by příslušel samostatný rozsáhlý portrét...

✗ V prosinci odešedšího roku vyšla ročenka **Improvised music from Japan**. Jde o stošedesát stran rozhovorů (s Ami Yoshida, Sachiko M, Seiichi Yamamotou aj.), recenzí a reportáží v japonštině a angličtině. Přílohu tvoří kompaktní disk se sedmi kompozicemi. Duo Filament (Sachiko M a Yoshihide Otomo) se koncem ledna objeví ve střední Evropě, kdy vystoupí dvakrát během dvou dnů v Berlíně. Více na www.japanimprov.com.

✗ Dvakrát z dobrých objevů univerzitních hudebních serverů: **Critical Musicology** (http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/) sama sebe charakterizuje jako „transdisplinární" časopis. Tomu odpovídá i zaměření studií, kde vedle sebe stojí „příběhy podvodu v písních Madony" a problém etnicity v hudbě. Stránku provozuje Univerzita v Leedsu. **Echo** (http://www.humnet.ucla.edu/echo) založili studenti University of California, Los Angeles. V atraktivní grafické úpravě se skrývají články s širokým záběrem od vztahu Wagnera, Pucciniho a Adorna až k alternativnímu festivalu All Tommorows Parties. Preferována jsou ovšem témata západoevropské vážné hudby.

✗ Muzikologický internetový časopis připravovaný v Austrálii **Mikropolyphonie** (http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/index.html) je orientovaný na hudební analýzu historické i současné hudby, hudební sociologii a psychologii. Jednotlivá čísla jsou tématicky zaměřena: posledním tématem byla brazilská muzikologie, předtím hudba a budoucnost, počítače.

✗ **Musik Theory Online** (http://smt.ucsb.edu/mto/index.html) je také zaměřena analyticky. Publikované studie jsou rozsáhlejší a mezi jejich autory nalezneme významné osobnosti současné americké muzikologie, jako je Allen Forte či Nicholas Cook. Kromě článků obsahuje i recenze knih a seznam disertačních prací, který zasílají univerzity, což je zajímavá sonda do toho, co se v dnešní hudební vědě děje.

✗ **The Improvisor** (http://www.the-improvisor.com) se věnuje pochopitelně improvizaci. Příspěvky pocházejí od mnoha různých autorů a k tématu se stavějí z nejrůznějších stran, od radikálních prohlášení (Johannes Bergmark: Manifesto Against Music) po úvahy filozofické a feministické. Kromě studií naleznete i sekci recenzní s mnoha nahrávkami.

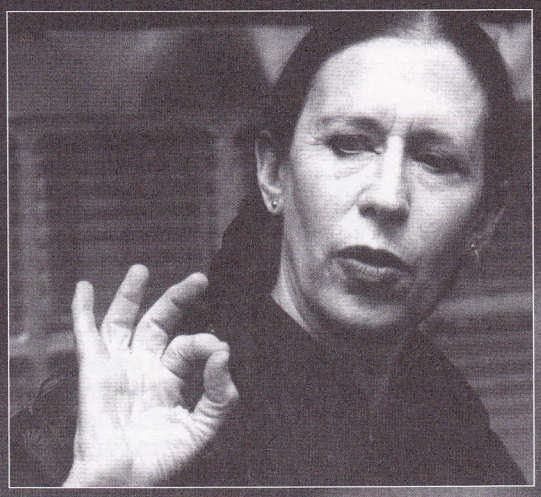
✗ Týdeník **Economist** přinesl v polovině října zprávu o vývoji systému OMRAS (on-line music recognition and searching), jenž údajně umí podle zvukové ukázky zjistit, o jakou skladbu se jedná. Podobné systémy již existují, avšak OMRAS dovede kompozici či píseň rozpoznat i z velmi nepřesného provedení (například když se melodii snažíte zazpívat). Program jistě přivítají zákazníci v hudebních prodejnách, kteří neznají autora písně, již někde náhodně zaslechli. Také pomůže předejít vzájemnému neúmyslnému vykrádání mezi hudebními skladateli a případným právním sporům. Zlí jazykové však tvrdí, že od uvedení OMRAS nevznikne jediná nová nahrávka, jelikož program vždy nalezne desítky již existujících komposic.

Nakonec malá domů: počínaje tímto číslem HIS Voiceu se o glosář v rozšířené podobě stará **Adam Javůrek**.

O P R A V A :

Do minulého čísla pronikly dvě chyby: v recenzi alba **Randyho Westona** vzpomíná Petr Zvoníček na rok **1966,** nikoliv 1996 a CD **Helmuta Lachenmanna** se jmenuje **Schwankungen am Rand.** Za tyto chyby se vám velice omlouváme.

redakce



...V Americe se lidi na živá vystoupení nijak nehrnou. Přitom při živé akci můžete vidět i chyby, což je normální a důležité!...

skladatel ví VÍC než kdokoli druhý

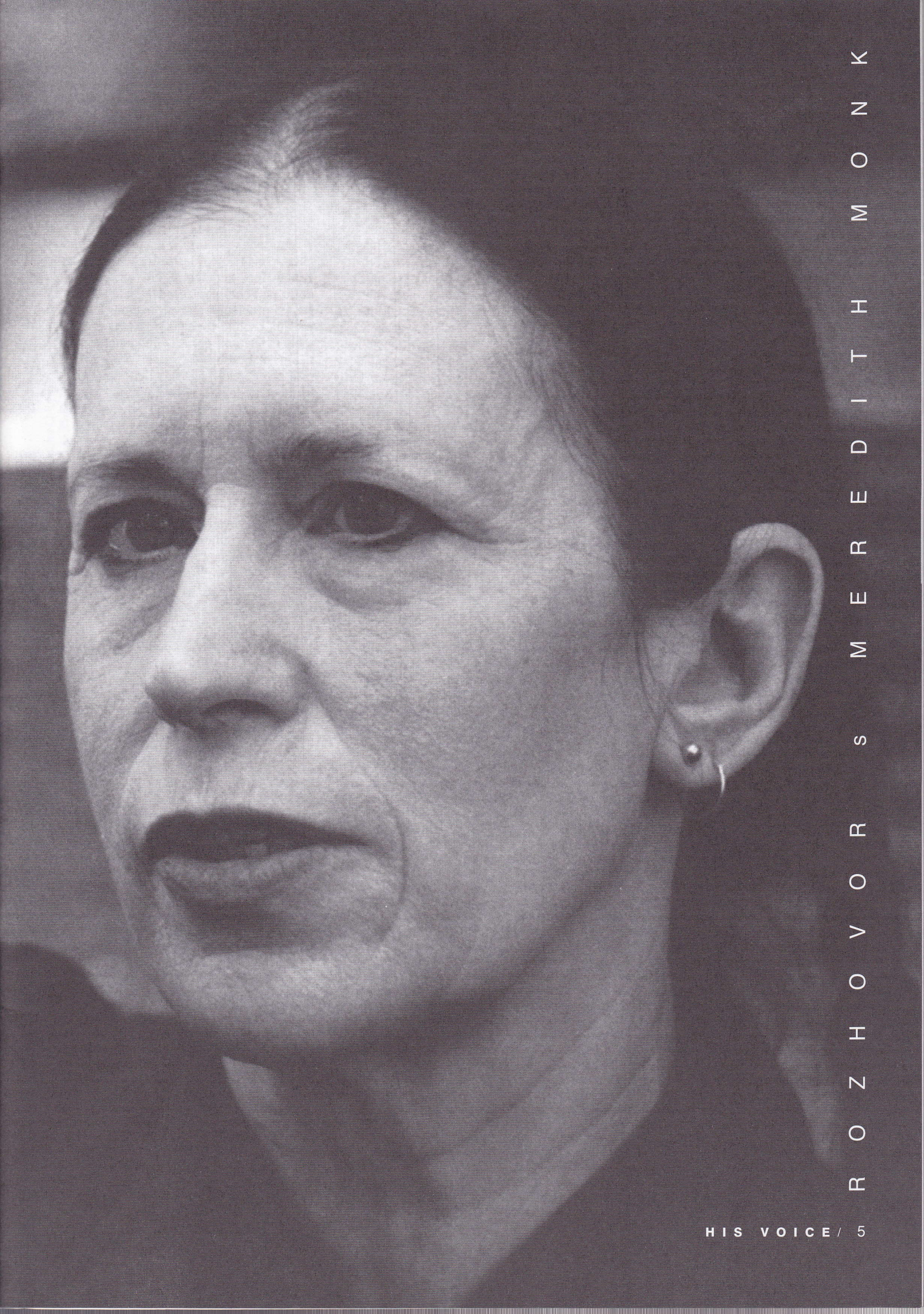
O SVÉ HUDBĚ

PAVEL KLUSÁK

Skladatelka, zpěvačka a performerka **Meredith Monk** je – dnes už světově věhlasnou – tvůrkyní osobního post-minimalismu, jehož jádrem je zpěv v širokém spektru rejstříků a technik. Její Ensemble obsáhne klasicky školené pěvce, čisté dětské hlásky i vokální rabiáty schopné emulace divokých a nečekaných zvuků. Nové album Mercy (opět v edici ECM New Series) je především hudbou pro ansámbl: jindy introspektivní sólistka snad dnes chce poukázat na potřebu komunikace, byť by každá individualita používala vlastní odlišný jazyk. Estetika Monkové je po léta táž: stvrzuje se však v nových variacích, pronikavých scénických konceptech – a koneckonců nevyhasíná ani skladatelčina a režisérčina schopnost učinit své ideje tělem a hlasem, a to velmi sugestivně.

■ Vaše alba, pomineme-li nejstarší nahrávky, vycházejí už dvacet let u mnichovské společnosti ECM. Jaká je spolupráce s téměř mýtickou postavou, producentem Manfredem Eicherem?

Eicher je výjimečná postava, a to i v rámci nahrávacího průmyslu. Své úmysly hodlá realizovat bez kompromisů, za což ho hudebníci jako já respektují. To je hlavní důvod, proč zůstávám u jeho vydavatelství všechna ta léta, od roku 1982. Sama jsem podobně nekompromisní: spolupráce s ním mi vyhovuje, jsme přáteli. Přirozeně, občas je to s ním těžké: má své libůstky a svá podivínství, já také, dochází k čelním nárazům – „Áááá!" – prostě jako kdykoli, když se potkají dvě vyhraněné osobnosti: Oba máme své představy. On se přece jen po léta a desetiletí snaží propojit všechno se svou zvukovou představou, oním „ECM-soundem". Jenže skladatel, který mu přináší svou hudbu, s ní předtím intenzivně žije po dlouhou dobu. On ne: prožívá s ní jen dobu v nahrávacím studiu. Jako skladatel víte o své hudbě víc než kdokoli druhý. Na druhou stranu Manfred Eicher velmi dobře slyší. Má mimořádně dobrý sluch. A když sledujete, jak vaše dílo slyší a vnímá někdo jako on, můžete se o vlastní hudbě dovědět něco nového. Takže



ROZHOVORS MEREDITH MONK

ten náš vztah je komplexní: čas od času si říkám, že už se to nedá vydržet, že od ECM obratem odcházím. On dokáže být na druhé vskutku zlý. Ale pak si zas a znova uvědomuji jednu věc: je to producent, který věří mojí hudbě. Kdyby si mou desku nikdo nekoupil, on bude dál vědět, proč se rozhodl ji vydat, dál si za ní bude stát.

■ **Na vašich nahrávkách se objevují vedle nových děl i fragmenty starších a velmi starých. Podle jakého klíče je vybíráte?**

Z mé hudby toho zůstává mnoho nenahraného. Vydávám album v průměru jednou za dva roky, to však nemá nic společného s tím, kolik materiálu vznikne pro scénická představení. Tu a tam, když to jde, chci tedy ukrást na nových albech kousek místa i pro něco z toho, co se řítí do zapomnění. Na *Facing North* jsem tak zařadila hudbu z *Vessel* (Plavidlo), což je velmi starý kus. Zpívám tu sólově, což je lehce bizarní pojetí nové verze: *Vessel* měl snad vůbec nejpočetnější obsazení z mých performancí.

■ **Z obou vašich českých vystupování v Divadle Archa (1994, 2001) je znát, že vám nečiní problémy zahrát tentýž kus dvakrát s dvojí různou atmosférou. Je to součást vašeho konceptu?**

Vystupování, a především zkušenost s jemnými rozdíly mezi reprízami téhož představení, patří mezi mé zásadní životní zážitky. A čím dál víc si uvědomuji, o kolik víc mě živé vystupování baví oproti nahrávání. Všechno je nezastupitelné: publikum je každý večer jiné, my jsme jiní, kontakt mezi námi je pokaždé jiný. Kompakt můžete leda zas a znova přehrávat, nic se nezmění. Víte, u vás to možná tolik neplatí, ale v Americe se lidi na živá vystoupení nijak nehrnou: sedí večer doma před televizí, jsou zvyklí na nahrávky. Zlenivěli, či co. Přitom živá komunikace mezi lidmi je TAK PODSTATNÁ. Při živé akci můžete vidět i chyby, což je normální a důležité! Proto mám taky ráda Manfreda: on toho moc nevystříhá, zachovává atmosféru živého hraní, v němž může přijít chyba. Nevadí mu to, protože hudbu vnímá jako humánní, lidskou aktivitu.

Nikdy nezapomenu na naše první společné natáčení, mou skladbu Gotham Lullaby. Odehrála jsem ji poprvé, on vyskočil a říkal, to bylo výtečné, přesné, s tajemstvím, s přesahem! Zděsila jsem se a říkala, kdepak, byla tam spousta chyb, přeskakoval mi hlas, ani to nechci po sobě poslouchat. Dobře, reagoval on, jestli chceš natočit pár dalších verzí, udělej to. A odešel ze studia pryč, najíst se. Když se vrátil, vyposlechli jsme spolu se zvukařem druhou verzi: byla dokonalá, všechno na svém místě, zpívala jsem moc krásně. Ale v té první, s chybami, byla přítomná magie. O to Manfredu Eicherovi při natáčení jde: o magii, živost, spontaneitu.

■ **Ve vokálech, které předepisujete svému souboru, je jednou slyšet mongolský hrdelní zpěv, jindy africké „clicks", tedy hlásky mlaskavky. Obohacujete svůj hudební slovník antropologickými exkursy?**

Upřímně řečeno, cítím to tak, že má hudba vychází především z mého těla a mého hlasu. Zdá-li se, že tu existují jakési resonance s různými etnickými kulturami, je to proto, že ponoříme-li se do práce s hlasem, odkrýváme principy známé z různých tradic. Vždyť všechny tak či onak pracují s hlasem. Ale nejsou pro mě zdrojem: hledám pramen sama v sobě. Když pak zjistíte, že používáte týž zvuk, jako lidé z nějaké vzdálené kultury, je to svého druhu okouzlení: potvrzuje se, že v lidech je silný společný základ. Uvažuji o své hudbě jako o transkulturní, ne jako o konglomerátu. Jakmile se rozhodnete překročit hranice západní hudby - „óóó" - a experimentujete s tělem a hlasem, dostanete se zákonitě na návštěvu někam k vedlejší kultuře, protože všichni mají hlas.

■ **V první polovině devadesátých let jste poprvé a zatím naposledy napsala regulérní operu, *Atlas*. Ale není při vaší syntéze a performancích, které děláte už od roku 1966, vlastně veškeré vaše dílo operou?**

Evropská a americká kultura jsou jediné, které si potrpí na separování hudby od tance, divadla a jiných forem. Mě vždycky zajímalo jejich kombinování. Ve smyslu syntézy bylo operami mnoho mých představení: nikoli evropskými operami devatenáctého století, ale pokusy podnítit lidské vnímání od zraku po chuť. Děje-li se společně, má téměř medikamentální účinky. Jinými slovy, taková forma se mi zdá vhodná k hojení, tišení, vyrovnávání problémů společnosti, zvlášť té, kterou vnímám v Americe. Všechno je fragmentární, rychlé, tohlepatřísemtohletamvrrrr - - - *Atlas* je o nejprostších věcech, říká, tady jsme, můžeme zpívat, pohybovat se, vyprávět si příběhy, být lidskými bytostmi. To ale v různé podobě líčím od samého začátku, nebyla to pro mě žádná novinka. Novou zkušenost představovalo, že *Atlas* u mě objednal operní dům, klasická instituce se vším všudy. Najednou jsem před sebou neměla svůj soubor, zvyklý na zvláštní techniky nebo společný, jinak nesrozumitelný jazyk: místo toho jsem pracovala se zpěváky z operní společnosti. Bylo to obohacení, několik z nich pak se mnou zpívalo i v dalších projektech.

■ **Jste skladatelka, zároveň užíváte především živoucí matérii lidského hlasu. Nakolik pevně dané jsou vaše skladby?**

Vezměme si jako příklad sólové miniatury, které jsem zpívala v Praze, *Songs From The Hill*. Rámec je daný, skladby mají díly a, b, c, d. Je tu však něco jako kmen a větve: při konkrétním provedení se může ukázat, že právě dnes se dá snadno a lehce pobýt na některé větvi, teď zrovna pevné a lákavé. Mohu si to dovolit, vím-li, kde zůstal kmen a že je třeba se na něj vrátit. V sólových kusech si můžete spíš dovolit hru s pružností času: skupina se musí udržet pohromadě. Každý z jejích členů má dobrý smysl pro hru s materiálem, všichni jsou jistí v improvizaci. Tom (Thomas Bogdan, pozn.) má silné klasické zázemí: když v New York Requiem, které zpívá sólově, došlo na volné pasáže, měl z nich strach. Neměl problém s těžkou melodií, která je pro mě osobně (neboť sama taky zpívám tohle requiem za éru AIDS) mnohem snazší než nějaké rytmické variace. Volné pasáže mají předepsané prvky a na interpretovi je, jaké pořadí jim určí, jak budou postupovat rytmické vzorce: na na na na, na – na na na, na – na – na na – na, na na na –na... Já v proudu hudby cítím čas, kdy je třeba vrátit se „zpátky do těla", je to opravdu fyzická záležitost: klasické školení do značné míry izoluje pěvce od vlastního těla, mají ten cit slabší, ztratí se, anebo se toho spíš silně bojí. Postupovali jsme krok za krokem, dnes poslouchám od Toma z celé skladby nejradši právě improvizaci.

■ **Mluvíte o hudbě těla, o hudbě přirozeného vnímání i aktivity. To všechno se dobře pojí s dětskou mentalitou a kreativitou. Spolupracovala jste někdy s dětmi?**

Pro děti nebo s dětmi bych časem ráda něco udělala, myslím na to už dlouho. Když jsem byla poprvé v Brazílii, vedla jsem na dvou místech dílnu. Brazilci mají hudbu v těle od narození, tam zpívá každý tak, že se nám tomu málem nechce věřit. Jedna žena mi přinesla nahrávku brazilských dětí, kterým – snad jako učitelka – předtím pouštěla mou hudbu. Děti pak, inspirované tím co slyšely, vymyslely vlastní skladbu. Poslyšte, já jsem úplně padla úžasem. Něco takového jsem v životě neslyšela. Mimo jiné to bylo ukázněné, žádné ééé-íií, žádné páté přes deváté.

■ **Píšete-li pro soubor, jsou vaše skladby často jakýmsi obrazem komunikace, pokusu o čisté spojení beze slov: to pak aktéři na scéně připomínají vazby civilizace, městské společnosti: vyznívá tak pražské představení *Magic Frequencies* i aktuální album Mercy. Píšete ale i pocty krajinám (*Songs From The Hill*, *Desert Songs*) nebo polární oblasti (*Facing North*). Jste člověk města nebo života mimo něj?**

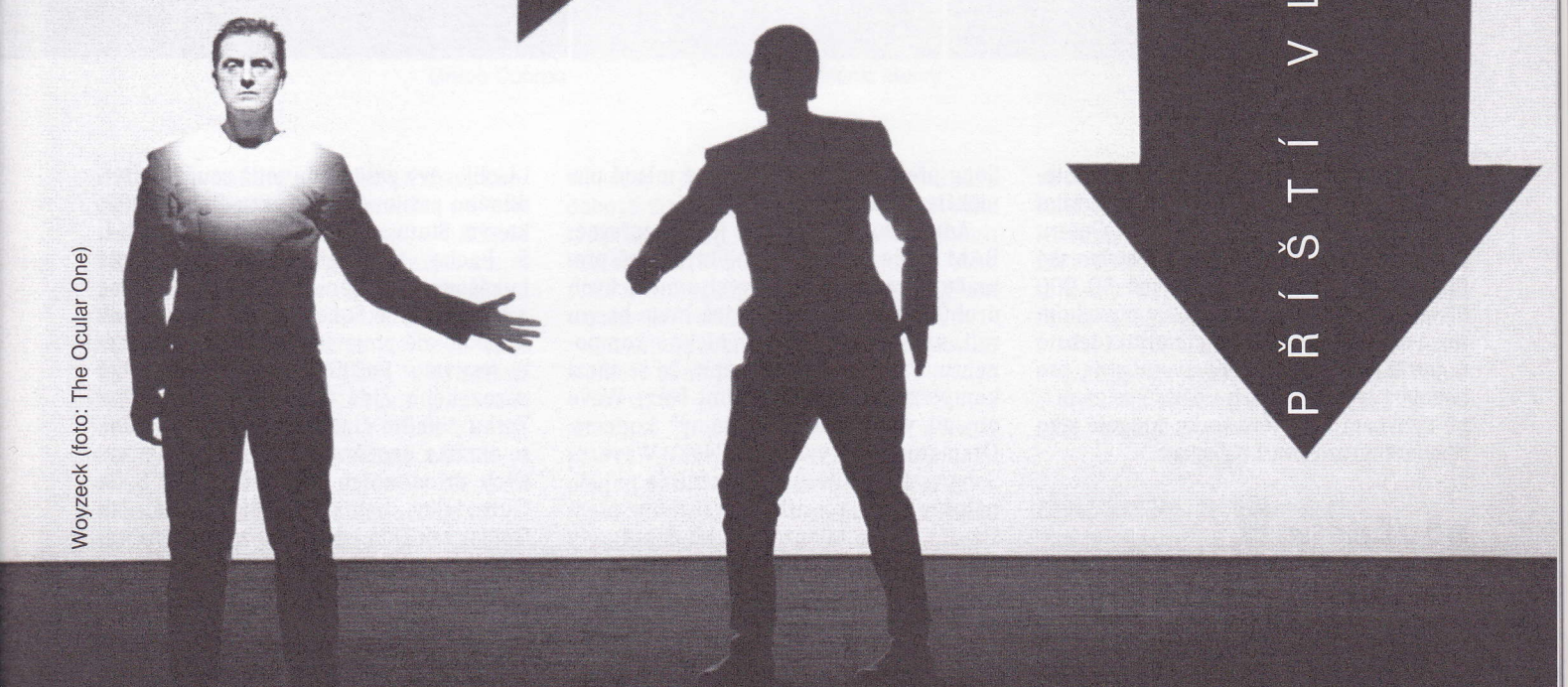
Většinou jsem vždycky žila ve městě. Pořád se ale vracím na venkov, krajina je pro to, co dělám, podstatnou inspirací. Víc o tom neumím říci. ■

TEREZA HAVELKOVÁ

next wave

BROOKLYN, NEW YORK

PŘÍŠTÍ VLNA ?



Woyzeck (foto: The Ocular One)

trocha historie

Než se v roce 1967 stal uměleckým šéfem Brooklynské akademie **Harvey Lichtenstein**, konaly se v jejích prostorách kurzy karate. Minulost BAM však nebyla vždycky tak neslavná. Před druhou světovou válkou (a následnou hospodářskou recesí) byla Brooklynská akademie, založená v roce 1861, významným kulturním a společenským centrem tehdy prosperujícího Brooklynu. V její staré budově, zničené požárem v roce 1903, vystupoval mimo jiné Fritz Kreisler, v nově zbudovaných prostorách, které BAM obývá dodnes, byl v hostujících představeních Metropolitní opery k vidění Enrico Caruso.

S Lichtensteinem přišla do BAM avantgarda. Ještě před založením festivalu Next Wave tu Robert Wilson realizoval svůj dvanáctihodinový epos The Life and Times of Joseph Stalin (1973). Předzvěstí festivalu se stala premiéra Glassovy opery Satyagraha (1981) a uvedení United States: Parts I-IV Laurie Anderson (1983). A Brooklyn začal být atraktivní i pro vybíravé manhattanské diváctvo.

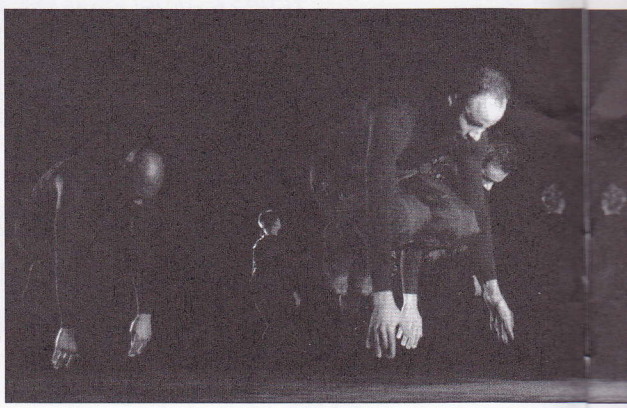
Festival Next Wave zahájil v roce 1984 provedením tehdy již kultovní opery z dílny Wilson/Glass Einstein on the Beach. A nebyl to výběr náhodný. Glass a Wilson jsou dodnes stálicemi festivalu, stejně jako skladatel Steve Reich, divadelní mág Peter Brook nebo choreograf Mark Morris. Teď už možná chápete, proč jsem v úvodu mluvila o institucionalizované avantgardě – BAM představuje především umělce dobře prověřené. Jen pro ilustraci několik dalších jmen a titulů z historie festivalu: Merce Cunningham/John Cage: Roaratorio (1986), John Adams: Nixon in China (1987), Lou Reed/John Cale: Songs for 'Drella – a fiction (1989), Henryk Gorecki: Symfonie č. 3 (1990), Pina Bausch: Palermo, Palermo (1991), Robert Lepage: Needles and Opium (1992), Robert Wilson/Tom Waits/William S. Burroughs: The Black Rider (1993), Meredith Monk: The Politics of Quiet (1996), Laurie Anderson: Songs and Stories from Moby Dick (1999).

Důraz na etablovaná jména je ale do značné míry pochopitelný. BAM operuje se sály velkých kapacit: „operním domem" pro více než 2100 diváků a divadelní budovou s 874 křesly. Čtrnáct titulů festivalu bylo naposled rozprostřeno do jedenácti týdnů a každému bylo průměrně věnováno 3 – 5 večerů. Je tedy zřejmé, že BAM spíš než

Centrum avantgardního scénického umění v New Yorku překvapivě není na Manhattanu, ale v Brooklynu. Nemám na mysli soukromé lofty či malá nezávislá divadla, takzvané „černé skříňky", které jsou rozptýlené po obou stranách East River. Mluvím o avantgardě institucionalizované – Brooklyn Academy of Music (BAM). Stejně jako Brooklynská hudební akademie sama, i její každoroční klíčová událost je už více než etablovaná. Festival Next Wave (Příští vlna) se tento podzim odehrál už po dvacáté.

next wave

PŘÍŠTÍ VLNA?



jiným newyorským avantgardním prostorám konkuruje proslulému – a na oficiální kulturu orientovanému – Lincoln Centru (mj. sídlu Metropolitní opery a Newyorské filharmonie). Letos očekávaných 80 000 diváků zkrátka nepředstavuje v původním slova smyslu avantgardní minoritu (debatě o udržitelnosti označení avantgarda pro podobný typ scénických událostí se záměrně vyhýbám – v New Yorku funguje jako standardní rozlišovací nálepka).

současnost

Co můžu říct o dvacáté Příští vlně? Byla jediná, kterou jsem měla příležitost za svůj život vidět, a proto nemůžu srovnávat s ostatními.

Ale přesto. Nejdřív trocha obecného pozorování: Zřetelný byl důraz na vyváženost dramaturgie. Kromě tradiční rovnováhy mezi hudebními, tanečními a divadelními událostmi byla zvlášť výrazná snaha o rovnováhu globální: mezi severem a jihem, východem a západem (s důrazem na Latinskou Ameriku a Dálný východ). Skóre domácí:hosté (rozuměj stálice:objevy) jednoznačně vyznělo ve prospěch „domácích" – devět ze čtrnácti vůdčích umělců už mělo s festivalem dřív něco do činění. Zjevné bylo také množství koprodukcí a převzatých projektů – zdá se, že vyprodukovat samostatně velký scénický projekt je dnes obtížné i pro instituci formátu BAM (jedním z jejích častých koproducentů je například pařížské Théâtre de la Ville).

A konkrétní představení? Zahajující nová opera **Philipa Glasse** *Galileo Galilei* byla beznadějně vyprodaná (a novinářské lístky rozdané) dřív, než jsem dorazila do města, a proto vám o ní bohužel nic neřeknu. Kromě ní by se do hudební kategorie dala zařadit „digitálně-dokumentární videoopera" **Steva Reicha** a **Beryl Korot** *Three Tales*, *Pašije podle svatého Marka* (La Pasión Según San Marcos) **Osvaldo Golijova** a *Vodní pašije podle svatého Matouše* (Water Passion After St. Matthew) **Tana Duna**, a Next Wave of Song představující tři výrazné mladé písničkáře.

Adjektivum „hudební" je tu nepřesné. BAM klade důraz na projekty, které překračují hranice jednotlivých uměleckých druhů, a i ty, v nichž hudba hraje hlavní roli, vždy mají silnou scénickou komponentu. Proto může překvapit, že se mezi komplexními představeními Next Wave objevil v podstatě „obyčejný" koncert. Dramaturgické vybočení Next Wave of Song však má své opodstatnění. Je to jediná příležitost, při níž festival může představit „mladé talenty" – i když ani tady nejde o zcela neznámá jména. Zpěvák a klavírista **Ben Folds**, ze všech tří nejblíž popovému mainstreamu, má za sebou mimo jiné platinové album *Whatever & Ever Amen* se svými Ben Folds Five. V BAM se představil sólově a je třeba uznat, že na klavír hraje opravdu muzikálním, pohotovým a strhujícím způsobem. Jinak ale jeho písničky zvláštní dojem nezanechaly. To nakřáplé soulovo-jazzovo-rockové výpovědi brooklynského černého barda **Marca Anthonyho Thompsona** byly zajímavější. Zvláštně rozvolněné a někdy až útržkovité, často bez jasného začátku a konce, existující jakoby mimochodem, ale o to intenzivnější. Na dojmu ještě přidalo, že se k Thompsonovi pro tento večer přidal inovativní kytarista **Marc0 Ribot**. Vrcholem večera byl nicméně **Stephin Merritt**, který své zdánlivě primitivní popěvky s naivisticky působícími texty, doprovázené na ukulele, prezentuje s až autistickou nezaujatostí. Jenže ty popěvky jsou vlastně encyklopedií popu v hudební zkratce a texty mají chytré a vtipné pointy. Pokud se vám do rukou dostane album *69 Love Songs*, určitě si ho párkrát poslechněte.

dvakrát pašije

Scénická prezentace byla integrální součástí *Pašijí podle svatého Marka* **Osvaldo Golijova** i **Vodních pašijí podle svatého Matouše** *Tana Duna*. Dramaturgy festivalu v obou případech při výběru vedla jejich multikulturní kvalita. Dunovy i Golijovovy pašije jsou totiž součástí čtyřdílného pašijového projektu Pašije 2000, kterým Stuttgart slavil 250. výročí smrti J. S. Bacha, a kromě nich vznikly také Lukášovy pašije Wolfganga Rihma a Janovy pašije Sofie Gubaiduliny. A tady se podle mě projevují dramaturgické limity festivalu. Pašijím z pera v Argentině narozeného Žida Golijova nebo v New Yorku žijícího čínského buddhisty Duna se zkrátka exotikou nevyrovná ani z ruských ortodoxních tradic čerpající Sofie Gubaidulina, natož pak Němec Rihm. Jak Golijov tak Dun jsou navíc známí z nahrávek Kronos Quartetu a Dun je dokonce držitelem Oskara za hudbu k filmu *Tygr a Drak*. Samo o sobě na tom samozřejmě není nic špatného, dokonce to může znít i slibně. Ovšem jen do okamžiku, kdy je člověk konfrontován s Golijovovými pašijemi.

Skvěle zpívající **La Schola Cantorum de Caracas** ani hlavní atrakce v podobě sopranistky **Dawn Upshaw** nebyly sto zakrýt banalitu Golijovovy hudby, která po quasi-minimalistickém úvodu sklouzla do frázovitého a široce zobecnělého latinskoamerického idiomu s krátkými intermezzy soudobohudebního výraziva. A přesto, že „tam bylo všechno" – „exotická" vokalistka i západní klasicky školená pěvkyně, spousty perkusí i afro-kubánský tanečník (jedny z nejtrapnějších momentů večera) – a sbor se vlnil a tleskal, plný „nakažlivé" spontánní energie, nemohla jsem se ubránit pocitu, který jeden můj známý jazzman tak trefně vyjadřuje jediným slovem – „podvod".

Dunovy pašije byly o poznání sofistikovanější. I tady byl k dispozici atraktivní provozovací aparát – sbor, basista **Hao Jiang Tian** ovládající západní i čínské operní techniky, sopranistka **Elizabeth Keusch**, houslista **Cho-Liang Lin**, violoncellistka **Maya Beiser**, dlouholetá členka Bang On A Can All-Stars (měli jsme ji možnost vidět i v Praze), tři perkusionisté a hráč na sampler. V Dunově pojetí však vše působilo smysluplně a účelně. Scénická komponenta – sedmnáct zespoda nasvícených misek s vodou rozestavě-

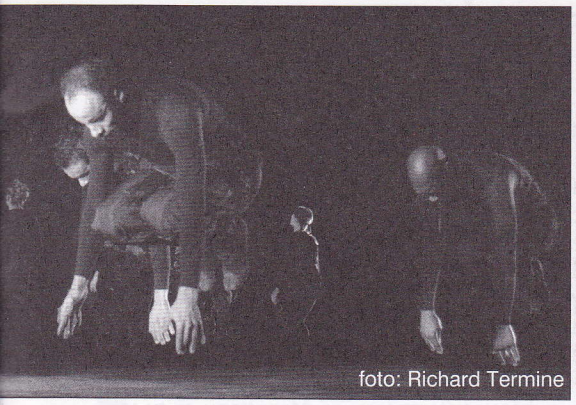


foto: Richard Termine

Grupo Coprpo

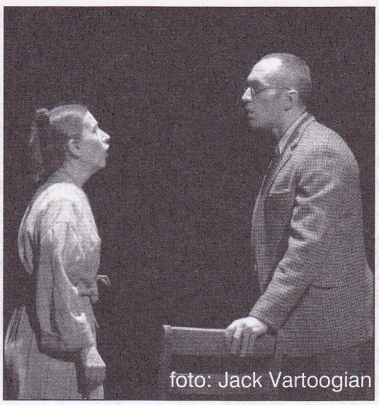


foto: Jack Vartoogian

Meredith Monk: Mercy

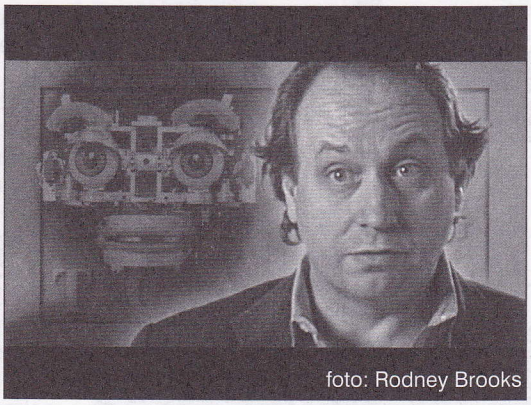


foto: Rodney Brooks

Steve Reich: Three Tales

ných do tvaru kříže, na jehož třech koncích byli umístěni perkusionisté a na čtvrtém dirigent (Tan Dun osobně) – nakonec působila magicky. Pašije začínají i končí zvukem vody, která pro Duna symbolizuje nejen křest, ale i vzkříšení – návrat do atmosféry, díky němuž se lze opět vrátit na zem. Šplouchání a cákání hraje velkou roli i v průběhu pašijí, stejně jako další netónové zvuky: kamínky třené o sebe, které, stejně jako zvonečky, obsluhuje sbor, syčení a šeptání, třepání plechem (klasická divadelní „bouřka). Dva sóloví zpěváci během večera předvedou neuvěřitelnou škálu vokálních možností (včetně mluveného slova) a housle a violoncello v mnoha případech znějí jako orientální strunné nástroje – zvlášť efektní byly perkusivní údery přes struny něčím, co vypadalo jako kreditní karta. Perkusionsité také vyluzovali zvuky dosud neslyšené. Kromě různých typů „hraní" rukou, paličkami nebo skleničkou na nejbližší misku s vodou vydával neuvěřitelné zvuky skleněný válec, na který se během ponořování do jiného skleněného válce naplněného vodou ze shora tlouklo jakýmsi kusem gumy ve tvaru velké vložky do boty, a výsledkem bylo jakési vodní kvákání. Celé pašije tvořily přesvědčivě vystavěný dramatický oblouk a na působivosti jim dodávalo také pečlivě promyšlené svícení. Fakt, že na mě celý večer působil jako až příliš pečlivě promyšlený, bude zřejmě můj osobní problém.

tři příběhy

Three Tales skladatele **Steva Reicha** a průkopnice videoartu **Beryl Korot** jsou hudební a vizuální esejí o roli technologie ve 20. století. Příběhy, které vyprávějí, jsou charakteristické pro technologii počátku, středu a konce století. První se věnuje tragédii vzducholodi Hindenburg, obrovského letícího stříbrného doutníku, která explodovala nad New Jersey v roce 1937. Šlo o první velkou tragédii zaznamenanou v přímém přenosu filmovou kamerou a tyto dokumentární záběry se přirozeně staly působivým jádrem videa. Kromě nich Korotová vizuálně a Reich akusticky zpracovali také dobové zprávy z novin, hlas rozhlasového redaktora, který tragédii v přímém přenosu komentoval, vzpomínky dosud žijící očité svědkyně tragédie a zhodnocení událostí v dobových rozhlasových zprávách.

Tématem druhého příběhu je testování atomové bomby na tichomořských Bikinách v letech 1946-52. Dokumentární záběry americké tichomořské flotily, odsunu původních obyvatel z ostrovů a výbuchu bomby jsou střídané číselným odpočítáváním, citáty z Genesis i obrázky proslulých dvojdílných plavek.

Třetí, nejdelší část s názvem *Dolly* se zabývá nejen genetickým inženýrstvím ale i pokusy s umělou inteligencí. Hlavní materiál tvoří rozhovory se členy vědecké a náboženské komunity. *Dolly* byla pro Reicha příležitostí, aby sám prozkoumal možnosti nejnovější technologie, v jeho případě zvukové – využívá nejen „slow motion sound", techniku, kterou se docílí zpomalení mluvené řeči při zachování přirozené výšky hlasu, ale také „freeze-frame sound", metodu umožňující časově „zmrazit" jednotlivé souhlásky a samohlásky a roztáhnout je tak, aby se mohly stát jednou ze součástí orchestrálního zvuku.

Reich a Korot mají dar dosáhnout přesvědčivosti výpovědi svých příběhů juxtapozicí humoru a mrazení v zádech. V části *Hindenburg* se očitá svědkyně, stařičká vdova po protihitlerovském špiónovi Freya von Moltke, zamýšlí, „Co má vůbec co takový doutník, ohromný stříbrný doutník, dělat na obloze?", aby v zápětí direktivní hlas z rádia oznámil, že „Hindenburg už není, ale jeho tragédie nezastaví kola pokroku". V závěru *Bikini* po sobě následují titulky z novin „Nejmenší plavky na světě" a „Bikini stále neobyvatelné", a v *Dolly* se mimo jiné dozvídáme, že „My, i všechna ostatní zvířata, jsme stroje vytvořené našimi geny.", nebo že „Roboti jsou jako Pinokio, ne jako opravdoví chlapci".

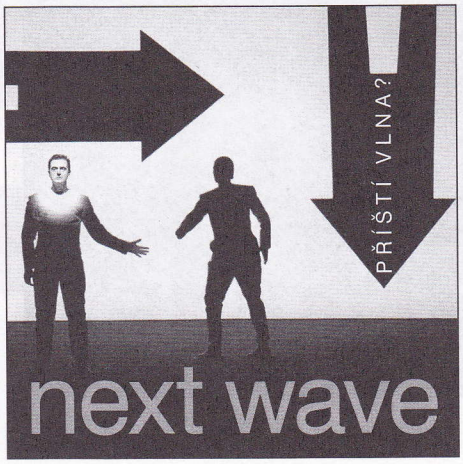
Bylo zřejmé, že obraz a hudba vznikaly současně, jejich koordinace byla obdivuhodná a pomáhala vytvářet další významové roviny (zvlášť tam, kde šly záměrně proti sobě nebo nabízely dvojí úhel pohledu). Myslím, že tohle je vážně dobrý způsob, jak v dnešní době vytvářet narativní hudební formy. Filmový obraz je bezprostřednější než divadelní výrazové prostředky a „video opera" se tak nemusí potýkat s problémem neschopnosti uchopení současných témat a vyjádření současných pocitů, tak bolestným v soudobé opeře.

divadlo a tanec

Tím jsem vyčerpala penzum „hudebních" událostí festivalu. Ráda bych ale aspoň zmínila některé další projekty, i když se cítím méně povolaná se k nim kriticky vyjadřovat:

Robert Wilson byl letos zastoupen představením *Woyzeck*, zpracováním stejnojmenné hry Georga Büchnera s hudbou **Toma Waitse**. Kromě Wilsonových do detailů propracovaných a nesmírně působivých obrazů bylo na přestavení asi nejvíce fascinující spojení jejich strohé výtvarné stylizace se sice také stylizovanými, ale zároveň uvolněnými až živočišnými Waitsovými písněmi – jako když Woyzeck, v dokonale střiženém bílém obleku, s nabílenou tváří a hranatými odlidštěnými kulisami v pozadí, zpívá pro svou nevěrnou ženu Marii, oděnou v červené kůži plné ostrých rohů, jednu z Waitsových pseudolidových odrhovaček *Coney Island Baby*.

Mercy, spolupráce skladatelky, zpěvačky a choreografky **Meredith Monk** a na instalace se specializující výtvarnice **Ann Hamilton**, ve mně zanechala matnější dojem než Monkové předchozí *Magické frekvence*, které byly k vidění i v Praze. Zato Euripidova *Medea* v podání britské divadelní herečky **Fiony Shaw** a v režii **Deborah Warner**, nebo Shakespearův *Macbeth* v nastudování japonské divadelní společnosti a v režii **Yukio Ninagawy**, pro mě znamenaly nejsilnější divadelní zážitky posledních několika let. A stejně silné byly dojmy z tanečních představení – ráda bych jmenovala aspoň brazilské **Grupo Corpo** s choreografiemi **Rodriga Pederneirase** (na skvělou hudbu **Arnaldo**



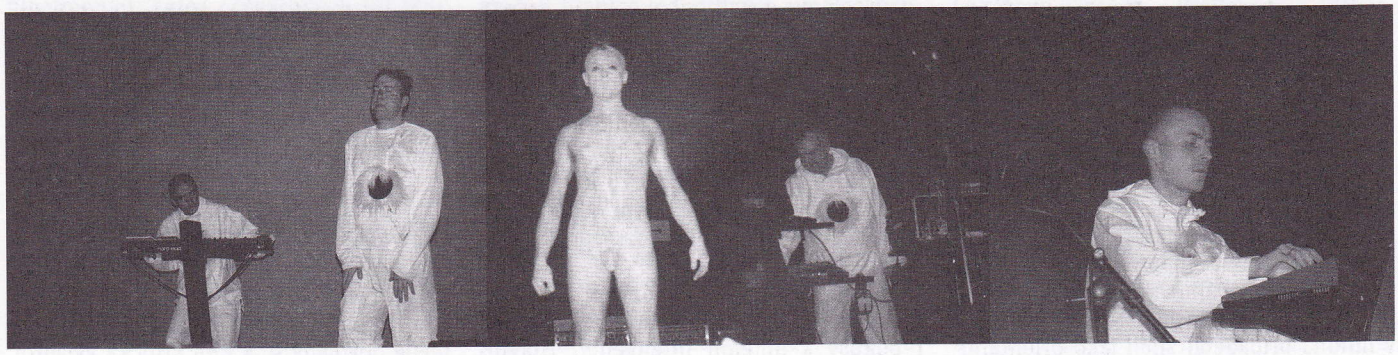
Antunese) nebo představení Körper německé choreografky **Sashy Waltz**.

Nevím, jestli je to profesionální deformace, nebo jen nedostatečné vystavení současnému avantgardnímu tanci a divadlu, ale divadelní a taneční představení Next Wave pro mě byla obecně více objevná a stimulující (a navíc hudebně odvážnější – **Balet Preljocaj** například tančil na Stockhausenův *Helikopter Quartett*) než ta hudební. Nemohla jsem se proto ubránit přemítání o tom, do jaké míry je adjektivum „příští" pro tuhle – přinejmenším hudební – vlnu ještě adekvátní. Ať je to ale jak chce, i avantgarda nakonec může mít instituci, i když víc upevňuje než hledá. BAM je zkrátka předvoj, který rozbil tábor.

coda

Když Harvey Lichtenstein v roce 1999 opustil svůj post v Brooklynské akademii, pustil se do zvelebování jejího okolí, brooklynské čtvrtě Fort Greene (založil za tím účelem společnost pro místní rozvoj). „Potřebujeme tady restaurace. Potřebujeme noční život – bylo by skvělé mít jazz klub, něco jako Knitting Factory", plánuje mimo jiné. Čtvrť, ve které je už dnes vysoká koncentrace mladých umělců, by se tak ještě mohla pozvednout.

A protože Brooklyn jako takový neustále kulturně nabývá na významu – kvůli vysokému nájemnému na Manattanu se tu usadilo velké množství newyorských umělců – kruh jako by se svým způsobem uzavíral. BAM se znovu stává významným kulturním centrem vzkvétajícího Brooklynu. ■



COIL
Palác Akropolis, 27. 10.

Již více než dvě desetiletí existující britští Coil se do Prahy přijeli předvést vůbec poprvé, bylo tedy nač být zvědavý. Skupinu od samého začátku tvoří zpěvák a textař **John Balance** a hráč na syntezátory a elektroniku **Peter Christopherson**, jeden ze členů zakladatelů industriálního hnutí, legendárních Throbbing Gristle. S jejich spontánním pojetím rytmické improvizace však mají Coil pramálo společného. Svou početnou diskografií se totiž dotkli odkazů novoromantismu, hluku, psychedelie, diska i ambientu (vzpomeňme na poměrně nedávnou dvojici vynikajících alb *Musick To Play In The Dark 1 a 2*), které přetavili ve stále se proměňující amalgam sevřený neveselým Balancovým zpěvem, texty a vystupováním.

V Akropoli základní dvojici doplňovali dva mladší hráči na klávesové nástroje a dva tanečníci-performeři, zprvu zahalení do hábitů připomínajících kostýmy ku-klux-klanu. Během úvodní hlukové *Sine Waves* se skupina spíše rozehrávala, větší neklid, než zvuk linoucí se z Christophersonova laptopu však vzbouzely Balanceovy nervní pohyby, z nichž bylo možno usuzovat, že se necítí zcela ve své kůži. Během vystoupení se však dostal do skvělé formy a zcela ohromil jistým a vášnivým projevem. Během druhé skladby, *Last Rites*, byli oba dosud nehybní performeři svlečeni, aby až do konce vystoupení velmi dramatickým způsobem, ne nepodobným japonskému divadlu butó, společně s videoprojekcí dotvářeli vizuální podobu vystoupení. Jejich naturalisticky exaltované show nenechalo nikoho v sále bez názoru a jak jsem ex post zjistil, jednalo se o velmi protichůdné reakce. Osobně se domnívám, že předváděné výstupy nebyly až na několik výjimek ničím víc, než průměrnou ilustrací hudby, zdařilým a znepokojivým tahem však bylo předvádění těchto výjevů dvojicí nahých mužů. Mužská erotika, které se Coil ve své tvorbě také dotkli, je – přes všechno zajisté chvályhodné bourání bariér – v našich myslích stále čímsi ne zcela patřičným, něčím, co v umění ještě pořád dráždí a znepokojuje. Mám za to, že kdyby stejné show předváděla dvojice nahých žen, nebyl by zážitek ani zdaleka tak hluboký z toho prostého důvodu, že ženská nahota v umělecké tradici již dávno působí smířlivě bukolickým, „schváleným" dojmem.

Ale zpět k hudbě. Desetiminutová *Are You Shivering?* byla prvním z „hitů" večera a skupina se během ní vyhoupla do formy, která ji provázela až do konce vystoupení. Ambientní skladba s uhrančivou pomalou fanfárou v úvodu poskytla Balanceovi příležitost ponořit se do klidných vod, podmanivý šepot titulní otázky již svědčil o ničím nerušeném prožitku hvězdy večera. Následující písně, vybírané z celého spektra diskografie skupiny, se sice, díky stylové všežravosti Coil, navzájem velmi lišily, byly však dostatečně dlouhé na to, aby bylo možné přesvědčivě rozvinout jejich atmosféru.

Nejvíce strhující byla poslední čtveřice z desítky odehraných skladeb. Po krátké italském proslovu jednoho z performerů sáhli Balance a spol hluboko do minulosti a zahráli píseň ze svého slavného alba *Horse Rotovator*, pochmurný pseudoorchestrální kus věnovaný smrti režiséra Pietra Paola Passoliniho *Ostia*. Následující *I Don't Want To Be Alive* byla narozdíl od předchozí meditativní skladby dlouhotrvajícím výkřikem, během nějž oběma tanečníkům začala z úst vytékat umělá krev. Zklidnění, které přinesla coververze zpěvačkou Cher proslavené (a jen s doprovodem klavíru odehrané) *Bang Bang* však také nebylo jen tak, rudá ústa obou tanečníků se poprvé a naposledy setkala a tuctový cajdákový text o chlapci ze sousedství nabyl povážlivě jiné dimenze. Závěrečná *Unearthly Red* pak byla dlouhou extatickou erupcí až dosud potlačované energie hudebníků, tanečníků i publika.

Přídavek se nekonal a nijak toho neželím, myslím si totiž, že by dojem z úžasného koncertu jen rozmělnil. A zdaleka jsem nebyl jediný, v kom se po vystoupení mísily dva pocity: úžas a vyčerpání. PETR FERENC

Amadeuszu, ja też się już powtarzam
(Amadee, už se také opakuji...)

SOCREALISTICKÝ pendereckl

Festival Varšavská jeseň uzavřela evropská a částečně též i světová premiéra *Klavírního koncertu* Krzysztofa Pendereckého. Před varšavským provedením skladatel zanesl do partitury změny, měli jsme tedy ve finále, které zakončilo 45. ročník festivalu, poloviční premiéru díla, podepsaného jménem jednoho z nejznámějších a nejpopulárnějších skladatelů naší doby. Po provedení se bouřlivý potlesk mísil s bučením, jež ostentativně projevovalo nesouhlas s aplausem.

Komentátor berlínské rozhlasové stanice Deutschland Radio (v relaci, vysílané 30. 9., dva dny po zakončení Jeseně) vyznačil v programu festivalu dvě skandální provokace: hudebně divadelní kreaci mladého polského skladatele a kontrabasisty Aleksandra Gabryše, který si v rámci provedení své skladby stříhá vlasy a nechává brutálním gestem roztříštit housle, skladbu zřetelně vypočítanou na šokování skandálem, a Pendereckého Klavírní koncert, skandální jinak. Skladatelská autorita a dobré jméno se tu nalézá v jedné úrovni s agresivním úletem divokého mládí. Mladý skladatel rozbíjením houslí profanuje symbol. Užití zvuku kostelních zvonů, který se na konci Pendereckého skladby pouští z reproduktorů, je vnímáno také jako profanace symbolu, a to i významnou postavou evropské skladatelské a muzikologické scény, která byla na koncertě přítomna.

Penderecki vypočítal svůj Koncert tak, aby pasoval v jeho tvorbě do oddílu „capriccioso", mezi skladby virtuozní, odlehčené, bezproblémové. Do této oblasti, kde skladby nejsou nadmuty idejemi a světonázorovými závazky (jak tomu bylo v dílech posledního desetiletí jako *Sedm bran jeruzalémských* a *Credo*), dobře zapadají jeho početná díla z posledních let, např. opera *Král Ubu*, jež tento směr ohlásila na počátku dekády, a skladba pro tři violoncella a orchestr *Concerto grosso* na jejím konci. Onehdy vyhlásil, že touží vykročit směrem claritas komorní hudby a hledat tam ušlechtilý smysl. V této linii máme mj. *Sextet*. Potíž je ale s tím, že skladatel dělá v posledních letech vše pro to, abychom mu přestali věřit, když něco označí jako buffo a něco serio. Jak v tom, co píše tóny, tak v tom, co vyhlašuje slovy. Ty samé hudební fragmenty, jen přelepené z vážné opery *Černá maska*, mají nás bavit v komické opeře *Král Ubu*, ušlechtilá claritas komorní hudby, okopírovaná do kontextu filharmonické zábavy, mate posluchače podvojným kódem. V případě *Koncertu* hravost a rozpustilost, kterých se skladatel nechce vzdát, protože právě ony mu mají zajistit popularitu na koncertních pódiích, ověnčuje poselstvím, jež mu zároveň má zajistit ideové vydírání. Tím vydíráním je autorova informace, že dílo rezonuje v jeho intenci s tragédií v New Yorku 11. září 2001. Máme se tedy bavit žonglováním s nadrobno nakrájenými citáty z celé knihovny Pendereckého tvorby několika posledních let (počet not, napsaných speciálně pro tuto příležitost, je v partituře zanedbatelný) a zároveň smích tlumit, neboť ty noty dostaly dedikaci něčemu, co vyvolává hrůzu a pocity nejvzdálenější pojmu buffo. Na dosud řeřavém popelu Krzysztof Penderecki veseloučce tančí, ale informuje nás svými chorály, vetkanými do partitury, i autokomentáři, že hlavu má posypanou smutečním popelem. Prostřednictvím svého díla nám významný skladatel posílá zároveň úšklebek veselého blázna i tvář zachmuřeného kazatele a věří, že přinejmenším na jednu z jeho póz přinejmenším jedna část posluchačstva zareaguje aplausem.

V dějinách hudby se objevila taková estetická koncepce, která měla ambice snadným způsobem, přístupným prostému lidu, tento lid povznášet ke světu správných a jedině pravdivých ideí. Byl to socialistický realismus. Jeho výskyt v polské hudbě rozmetal Krzysztof Penderecki svými díly šedesátých let. Jeho partiturám ze sedmdesátých a osmdesátých let vděčíme za otevření horizontů stejně dalekých jako hlubokých. Svým Klavírním koncertem ohlašuje opožděný triumf socrealistické ideologie, dává za pravdu jejímu ideologu Andreji Ždanovovi i jeho výstavnímu tvůrci na Stalinův povel Tichonu Chrennikovovi. Obrací naruby smysl svých partitur, kterým jsme tolik toužili věřit. Klavírním koncertem nám dal Penderecki najevo, že žádná věrnost jeho dílu není hodna naší víry.

ANDRZEJ CHLOPECKI
(přeložil MARTIN SMOLKA)

Dostat dnes skladatele vážné hudby na přední stránky novin nebo do televizních zpráv je prakticky nemožné. A přece má Evropa dvě skladatelské hvězdy, někdejší avantgardisty, které se tam, s pomocí newyorské tragédie, vyšvihly. Před rokem to byl Stockhausen, když na tiskové konferenci, uvozující festival z jeho tvorby v Hamburku, označil teroristický útok z 11. září za velkorysé umělecké dílo, za představení, které by mohlo vyvolat závist každého umělce. Rok po něm se dotkl newyorské tragédie Penderecki verzí svého Klavírního koncertu a ježatý fejeton, jímž tento dotek odsoudil varšavský kritik Andrzej Chlopecki, vyvolal v Polsku bouřlivou vlnu reakcí a reakcí na reakce – články v časopisech i novinách, televizní debaty a dokonce i podpisovou akci. Přinášíme překlad onoho rozbuškovitého fejetonu, neboť taková aktualita, horká od horkých hlav a jejich hořkých reakcí, vzedme chladné vody našeho oboru málokdy.

Egon Bondy

New Music Marathon
14. – 17. 11. 2002

FESTIVAL

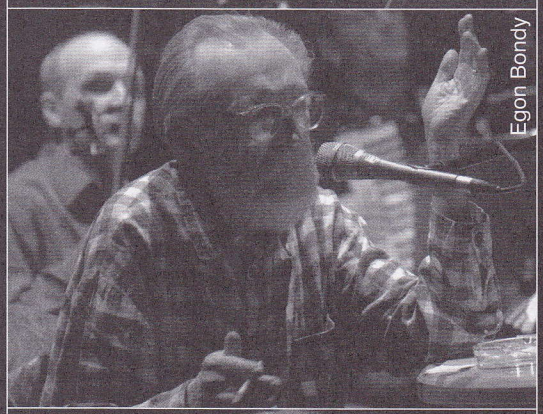
navzdory okolnostem

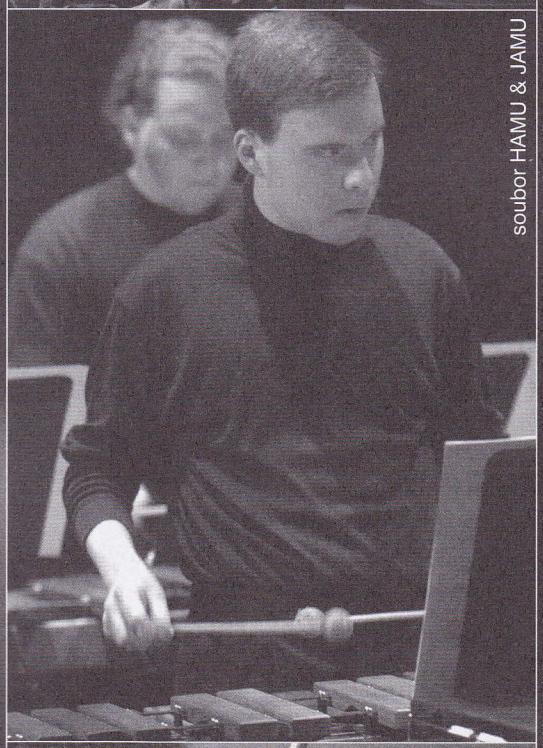
MATĚJ KRATOCHVÍL

Existuje určitá skupina lidí, která si každý rok klade stejnou otázku: Bude letos Maratón? New Music Marathon se stal důležitou událostí, díky níž jsme již mohli slyšet mnoho významných děl, která pozvedla hudební vzdělanost místního publika, ale navzdory tomu je každý rok jeho existence na vážkách. Mecenáš, který by poskytl štědrý a hlavně stabilní patronát, zatím v nedohlednu. Na letošním ročníku se finanční problémy také podepsaly, navíc zhoršené tím, že divadlo Archa, domov festivalu, není po letních povodních ještě v provozu. Nicméně přínosné a zajímavé momenty se i tentokrát našly a bylo jich dost. Náhradní scénu poskytlo taneční divadlo Ponec, které neoplývá ideálními akustickými vlastnostmi, zato se vyznačuje dostatkem v těsné blízkosti projíždějících vlaků, jejichž zvuk se vkusně mísí do tónů hudby. (V některých skladbách ani nerušil.) Chyběly jen obvyklé besedy s autory.

Ľubomír Burgr

Nostitz Quartet


Egon Bondy


soubor HAMU & JAMU

Irvine Arditti

Stav zaplněnosti hlediště (o málo menšího než v Arše) dobře ilustroval, co dnešní publikum zajímá. Čtvrteční večer nabízel současnou vážnou hudbu v její akademičtější podobě, ovšem bez zvučných jmen – hlediště bylo nepříjemně prázdné. V pátek návštěvnost stoupla, částečně zásluhou stabilního publika **Agon Orchestra**, částečně díky těm, které přilákal blok věnovaný **Marku Kopelentovi**. Sobota byla hvězdná a Ponec praskal ve švech: **John Zorn** i **Steve Reich** mají v Čechách slušné posluchačské zázemí, ale jejich díla jsou koncertně ke slyšení poměrně vzácně, což je ideální kombinace. Druhým faktorem byla hlavní hvězda večera **Egon Bondy**, který se představil jako zpěvák. Nedělní koncert **Irvine Arditttiho**, největší zahraniční hvězdy, se konal v prostorách galerie Rudolfinum, mezi exponáty socialistického realismu. Prostor, který byl pro jeho vystoupení vyčleněn byl zaplněn, což ovšem znamená přibližně poloviční počet posluchačů ve srovnání s Poncem. Ačkoliv patří Arditti k absolutní špičce a skladba Luigiho Nona *La lontananza nostalgica utopica futura* mezi významná díla soudobé hudby, pro posluchače asi tak lákavou kombinaci nepředstavují.

konec avantgardy?

Prvním bodem čtvrtečního večera byly skladby **Rudolfa Komorouse** a jeho kanadských žáků, **Christophera Butterfielda**, **Martina Arnolda** a **Owena Underhilla**, v podání slovenského souboru **Opera Aperta**. Skladby pocházely z posledních dvou let a ukázaly, jak se z průkopníka Nové hudby stal akademik a jak jej jeho žáci následují. Jejich hudební svět má kořeny kdesi v první polovině dvacátého století a z novějšího vývoje si vybírá jen velmi opatrně. Na druhou stranu to je alespoň hudba psaná tak, aby se dobře hrála, což bylo na výkonu interpretů poznat.

Skladby **Pavola Szymanského**, které provedl komorní **Ensemble OMN**, by bylo možné popsat stejně – také nejde o experimenty, ale o navazování na tradici – při poslechu je ovšem jasné, že jde o tvůrčí osobnost.

Ani jedna ze skladeb nenudila, nejzajímavější byla závěrečná *Recalling A Serenade*, v níž se útržky odkazující k hudební historii objevovaly a znovu ztrácely, jako by se hudebníci snažili vzpomenout na serenádu, kterou kdysi dávno hráli.

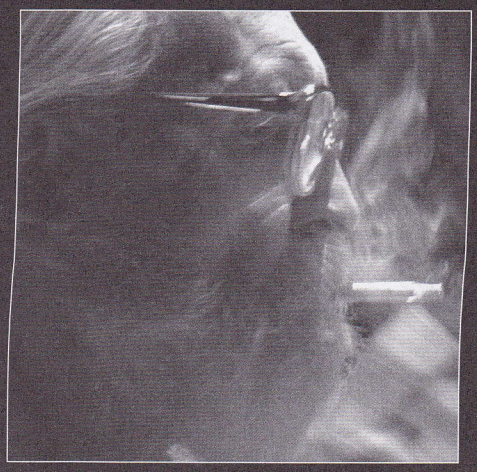
Třetí blok patřil opět slovenským interpretům, tentokrát souboru **Veni** (personálně se s Opera Aperta překrývají) a slovenským autorům střední generace **Mariánu Lejavovi**, **Boško Milakovičovi**, **Ľubomíru Burgrovi** a **Danielu Matejovi**. Předvedená díla potvrdila, že určitá část autorů je dnes experimenty unavena a chce psát docela normální hudbu. Výraznější moment se však nedostavil a během závěrečné (a také nejexperminetálnější, co se zdrojů zvuku týče) skladby Daniela Mateja jaune, bleue, rouge kdy se do dlouhých opakovaných tónů rozezněly zvuky nahrané v průběhu večera v divadelním baru, obcházela sálem dřímota.

Úvod pátečního koncertu tvořil blok nazvaný Čeští mladoši. **Agon Orchestra** v něm představoval aktuální tvorbu mladých autorů. **Ondřej Adámek**, **Marko Ivanovič** a **Ivan Acher** ukázali, že jejich generace se již nemusí starat o nějaké dohánění světového vývoje. Co je nenaučili profesoři, naposlouchají si sami a dokáží si vytvořit vlastní řeč. Kompoziční postupy a třeba využití elektroniky již nelze klasifikovat jako experimenty, ale jako běžnou součást jejich hudebního jazyka. Shodně lze o Adámkově skladbě *Kapky, kapičky*, Ivanovičově *Protestsongu* a Acherových *Tancích sv. Víta* konstatovat, že originálním zvukovým nápadům, kterých je dostatek, chybí dostatečně silná jednotící myšlenka. U Achera jí do jisté míry je využití útržků nahraných z rozhlasu, které se opakují v různém hudebním kontextu, u Ivanoviče odkaz k protestsongu šedesátých let.

hvězdy

Kromě Arditttiho měla pozici zahraniční hvězdy zpěvačka **Sigune von Osten**, hlavní protagonistka koncertu věnovaného Marku Kopelentovi, která jeho skladby provádí již řadu let. Spolu s ní vystoupil německý soubor **Musica Temporale** s dirigentkou **Alicjou Munk**. Pět skladeb z rozmezí let 1967 – 1983 představilo to, čím je Kopelent pro českou hudbu významný. Postupy Nové hudby tu nejsou samoúčelné, ale pojí se s jedinečnou poetikou. Sigune von Osten je nejen skvělá zpěvačka, ale také fenomenální herečka, což měla možnost prokázat jak v *Agnus Dei*, tak ve *Snehah*, ale především v *Black and White Tears* pro sólový zpěv. V díle *Bludný hlas* na text Sofoklovy tragédie ji nahradila „opravdová" herečka **Taťána Medvecká** a její výkon, ještě podpořený filmovou projekcí rozhodně nezaostal za výkonem kolegyně. Jediným čistě instrumentálním kusem byla *Hudba pro pět*.

Zatímco Sigune von Osten u nás příliš známá není a její vystoupení tedy bylo překvapením, **Irvine Arditti** tu již několikrát vystupoval. Nonova zhruba hodinová skladba se mu snad zdála krátká (nebo mu vadilo, že se o ni musí dělit s Gideonem Kremerem, virtuálně přítomným z elektronicky upraveného záznamu), rozhodl se tedy přidat *Ciglio* **Franca Donatoniho** a *6 capricii* **Salvatore Sciarina**. Obě skladby jsou virtuózní, ale vedle Nonova opusu působily jako etudy. *La lontananza...* pracuje s pohybem obou složek, živé i přednatočené, v prostoru. Arditti přecházel mezi stojany (při pohledu do not se zdálo, že hraje přímo z rukopisu) a z rámů na stěnách na něj hleděli dělníci, rolníci a pracující inteligence, z čehož by možná Nono, jemuž byly myšlenky socialismu blízké, měl radost.



new music marathon

velká sousta

Sobotní večer sliboval ukázat, jak si mladí čeští interpreti poradí s hudbou dvou amerických „hvězd" současné hudby zastupujících dvě různé generace a odlišné estetické názory. Na programu byly tři skladby **Johna Zorna** a Music for 18 Musicians **Steva Reicha**. Skladby pro klasické komorní soubory představují jen jednu z mnoha tváří Johna Zorna. Je to hudba náročná pro hráče a posluchače. Technická náročnost, rychlé střihy, občasné odkazy na historické styly nebo populární hudbu, které se okamžitě rozpouští v sónickém chaosu. Smyčcový kvartet *Cat O' Nine Tails* je typickým příkladem a **Nostitz Quartet** jej zvládnul s dostatečnou razancí i přesností. *Untitled* pro sólové cello byla dosti únavná, což nebyla ani tak vina **Kryštofa Leciana** jako samotného autora (že by titul-netitul naznačoval jeho jistou bezradnost?). *Angelus Novus* pro dechový oktet v podání Tunning Metronomes nenudil. Paradoxně byl také nejméně zornovský a plynulejší. Osobně se mi obzvláště líbila pasáž, kde hráči začali hrát bifonicky (tedy každý dva tóny naráz) a z těchto zvuků vznikla až minimalisticky rytmizovaná plocha.

Steve Reich je v Čechách oblíben a když nemůže přijet sám, je nutné nastudovat jeho dílo vlastními silami. Spojené síly studentů a absolventů JAMU a HAMU pod vedením Marka Ivanoviče a Martina Opršála před sebou měly nelehký úkol. *Music for 18 Musicians* (ať jsem počítal jak chtěl, interpretů bylo devatenáct) je hodinové dílo, v němž je nutná absolutní přesnost a perfektní souhra. V těchto ohledech neselhali a po celou dobu se podařilo udržet rytmický tah a téměř magické působení této minimalistické klasiky. Hlavním nedostatkem byl zvuk. Klávesy použité místo klavírů nedávaly dostatečné dynamické možnosti a hlasitost zpěvu, ať již vinou zpěvaček či zvukaře, nepříjemně kolísala. Navzdory tomu šlo o jedinečný zážitek, který by si zasloužil opakování a který nenarušil ani projíždějící rychlík z Košic.

co je pro koho příliš

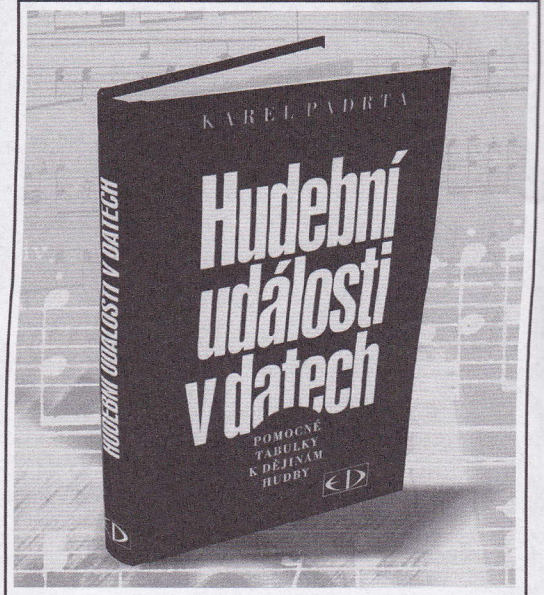
Vkus je záležitost ošemetná. Materiál k úvahám na toto téma poskytl závěr sobotního, nejpočetněji navštíveného, večera. **Malomestský orchester Požoň sentimentál** (pánové Lenko, Burgr, Piaček a Buranovský – vesměs z okruhu Veni) prezentoval repertoár ze svého CD Urban Songs (viz recenze v HV 4/2002), obohacený o některé další skladby. Prvních patnáct minut působilo příjemněji než z nahrávky a zdálo se být logickým pokračováním Reichova minimalismu, naroubovaného na vídeňský, respektive bratislavský šraml. Rozklady kvintakordu však mnoho vzrušení neposkytnou, nejsou-li spojeny s něčím vyšším, což v tomto případě nenastalo. Nastala nuda, která se projevila i občasnými nesouhlasnými reakcemi publika.

Publikum čekalo na hlavní hvězdu večera, **Egona Bondyho**, s nímž Piaček a Požoň připravili pásmo nazvané Urban Songs. Během dramatické předehry usedl filozof ke stolku, z kapsy vytáhl cigarety a popelník a svým neškoleným, avšak o to expresivnějším hlasem zazpíval výběr z předválečných šlágrů pražských hospod. *Cvočkářem byl Danda*, *Padla facka*, *Na Pankráci*. Bondy se přes všechno předváděné pohrdání publikem ukázal jako skvělý interpret, který ví, co která píseň potřebuje, což vyvrcholilo závěrečnou *Hřbitove, hřbitove* zpívanou a capella do temnícího sálu. Většina publika byla nadšena.

Co tento druh produkce pohledává na festivalu soudobé „vážné" hudby? Tuto otázku si jistě část publika položila a někteří na ni také odpověděli. Je zajímavé, že lidé, kteří přestáli divoké kreace Zornovy i repetitivnost Reichovu, se rozhodnou demonstrativně – a hlučně – odejít středem sálu při nostalgické staropražské písničce.

■

Organizátoři se rozhodli letošní ročník rozložit do čtyř místo obvyklých tří dnů. Po skončení koncertů tedy nebylo publikum nikdy tak vyčerpané, jako tomu občas bývalo dříve. Také se tak podařilo odstranit zpoždění začátků jednotlivých bloků. Množství hudby, které publikum absorbovalo, bylo dostatečné a vzhledem k převažující kvalitě lze jen doufat, že se Maratónu i napřesrok podaří překonat existenční nejistoty a uzavřít první desetiletí. ■



Karel Padrta
HUDEBNÍ UDÁLOSTI V DATECH
Pohled na vývoj naší i světové hudební kultury od počátků do současnosti ve formě údajů a faktů uspořádaných do časového sledu (po jednotlivých rocích)
je nepostradatelnou pomůckou pro posluchače hudebních oborů vysokých škol a pro studenty konzervatoří, ale poslouží také jejich pedagogům, učitelům základních uměleckých škol, základních a středních škol a jistě zaujme i širší hudbymilovnou veřejnost.
Každý časový úsek, uvedený stručným přehledem politických, společenských a kulturních událostí, zaznamenává významné hudební události, prvá uvedení hudebních děl, životní osudy významných osobností, vznik a rozvoj hudebních institucí i vydání hudebních publikací, přehled dokončených skladeb (včetně roku premiéry, popř. prvého uvedení u nás) i narození a úmrtí osobností světové a naší hudby. Informační hodnotu díla zvyšuje podrobný rejstřík a seznam literatury.

- kniha formátu A5 v tvrdé laminované vazbě má 380 stran
- doporučená prodejní cena je 320 Kč
- při zakoupení přímo od vydavatele (na dobírku, na fakturu, přímý odběr) poskytujeme slevu 10 %.

Encyklopedický dům, s.r.o.,
Svobodova 1, 128 17 Praha 2,
tel. 224 915 404, fax.: 224 920 576,
e-mail: *encdum@mbox.vol.cz*

www.encyklopedie.cz

ENCYKLOPEDICKÝ DŮM

SCANNER & TONNE HLEDAJÍ SKRYTÉ RYTMY REALITY

DETEKTIVOVÉ ve městě

Když se v galerii a uměleckém centru ICA v Londýně konala přehlídka Imaginaria '99, jejími vítězi se stali v té době už věhlasný muž vystupující jako Scanner (Robin Rimbaud) a jeho spolupracovník Tonne, tedy Paul Farrington. Kofroňovský překlad „Tón ne!" se tu plavně nabízí, jejich tvorba je hudbou zvuků a rytmů.

Scanner a Tonne vyzvali veřejnost, aby navrhla podnětné či charakteristické zvuky města Londýna. Shromáždili seznam odpovědí, mezi nimiž figurovaly i následující: *Mechanické hlášení před koncem eskalátoru „mind the gap, please"*; *Náměstí Trafalgar*; *Funění dvojpodlažních autobusů, když zastaví na červenou.* Na příslušných lokacích pak tvůrci pořídili záznam zvuku i obrazu. Obojí pak prošlo procesy počítačového programu, který převádí obrazové pixely ve zvuk. Spojil se tak zvuk reálný a virtuální: mix začíná odbíjením Big Benu – známého, nijak nedestruovaného: později se však z proudu začnou vynořovat zvuky hůře identifikovatelné, tajemné, za hranicí „přírodní" existence. Běží tu vedle sebe dobrodružný svět reálných zvuků, jejich přesamplovaných podob (tedy opravdových zvuků, ale krájených, pouštěných v jiném směru, míře, délce) a zvuk získaný „přehráním" digitálního obrazu. Paralelně lze sledovat i vizuální manipulaci s obrazy: aktuálně vydaný disk **Scanner + Tonne**: *Sound Polaroids* nabízí zvuk i obraz.

Londýnský „zvukový polaroid" je ovšem jen startovním bodem celého cyklu. Duo se vydalo na turné, kde pokračovalo týmž způsobem, jen bez demokratické dotazníkové předehry. Album obsahuje plochy pořízené a smixované v Miláně, Tokiu, Montrealu. Úmyslem tvůrců během turné bylo zůstávat s materiálem v lokálním kontextu: ukazovat publiku „jeho město" se známými a povědomými prvky, ale v náhlém jiném pohledu, struktuře jiného města, pohledu umělců či destruktorů odjinud. Celý projekt je doprovázen sloganem: Město jako symbol pro poztrácené významy a spojení. Hudební část alba doplňuje ještě mix, který v souladu s rámcem projektu natočil **Stephen Vitiello** na newyorském nádraží Grand Central Station. Vitiello na sebe letos upozornil na bienále v newyorském Whitney Museum zvukovými nahrávkami těsně po útoku 11. září, kdy kontaktním mikrofonem na skle svého okna monitoroval vítr, usazování prachu, zklidňování atmosféry.

Scanner a Tonne se sešli ještě na dalším albu, aktuálně vydávaném francouzskou společností Hip-Bop. Tonne tu v roce 2002 otevřel řadu disků, které obsahují jak výslednou hudbu, tak software a zvuky, které k ní vedly. Program **Soundtoy** vzniklý v londýnské Royal College of Art tu po svém použili čtyři tvůrci elektronických struktur: **Håkan Lidbo**, **Scanner**, **Si-Cut.Db** a **Tonne**. Posluchač (místy i tanečník) může vedle poslechu vložit disk do počítače a zkusit, nakolik mu pružnost vybavení a jeho vlastní individualita dovolují dojít ze společného východiska úplně jinam. Chytrý vynález z věku interaktivní hudby je k dispozici i na internetových stránkách vydavatelství www.bip-hop.com.

Jisté absurdní poznámky nemůže být české publikum alba *[V.1] Tonne Soundtoy* ušetřeno: jeden z účastníků, švédský sound designer Håkan Lidbo, pracující ve stylu minimalistického, zvukově narušeného techna, u nás opakovaně vystupuje. Zvláštní spojkou je **Dara Rolins**, která zřejmě – jinak bez sebemenšího kontaktu nejen s progresívní, ale jakoukoli normální hudbou – kdesi Lidba potkala či slyšela a nadchla se pro zvuk, jenž je koneckonců sdělný a efektní. Další Lidbovo vystoupení v pražském klubu Mecca se má konat v únoru.

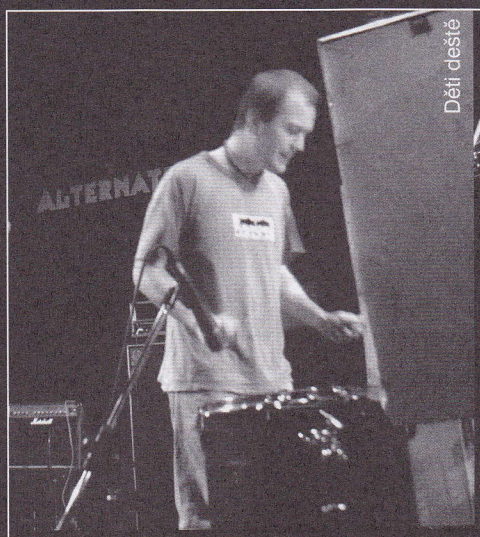
České publikum koneckonců mělo možnost poznat i samotného Scannera: vystoupil na festivalu Datatransfer v Arše v prosinci 2001. Performance prosáklá modulacemi do funkových rytmů potvrdila, že Scannerův koncept je občas nejasný a ochotný slevit, stejně jako že už se pohybuje v módních souvislostech. Ne vždy a ne zcela: to potvrzují aktuální alba. Aspoň můžeme Scannera vnímat jako transparentního nositele potíží s „click & cuts" scénou po několika letech existence. Do rytmických struktur, jakýchsi elitních vzorců klubové hudby, dnes tvůrci nechávají vstupovat proměnnou, jakou si zamanou: fragmenty ze starých vinylů (Jan Jelinek, Soul Center), elektronické záchvěvy a mikrozvuky ze samplů (Matmos, Björk) anebo reálný svět, jako v případě Scannera. Intelektuálnější posluchačský přístup sleduje dekonstrukci materiálu a raduje se z nových možností. Je tu však i druhý poslech – klubové vnímání, které slyší rytmus obsazený nezvyklými, vesele efektními zvuky. Komerční skupinou je jen ta druhá: a občas motivuje hudebníky k racionální, nijak hluboké aktivitě. Jako každý proud-styl, i nová elektronika bojuje s vlastními klišé: Scannera má smysl poslouchat jako kohosi, kdo přinesl něco nového a ještě to do určité míry rozvinul.

PAVEL KLUSÁK

alternativa 2002

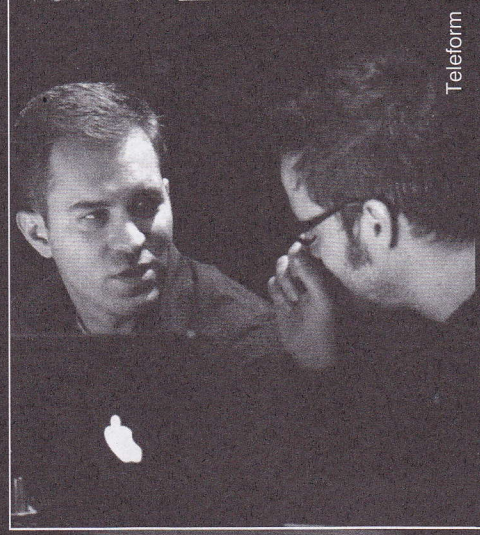
PETR FERENC

V úvodu zprávy o loňském ročníku Alternativy jsem se dopustil chyby, když jsem napsal, že se jednalo o sedmý ročník. Nebylo tomu tak, vězte tedy, že letošní, následky povodní poznamenané kolo neslo kulaté pořadové číslo deset.



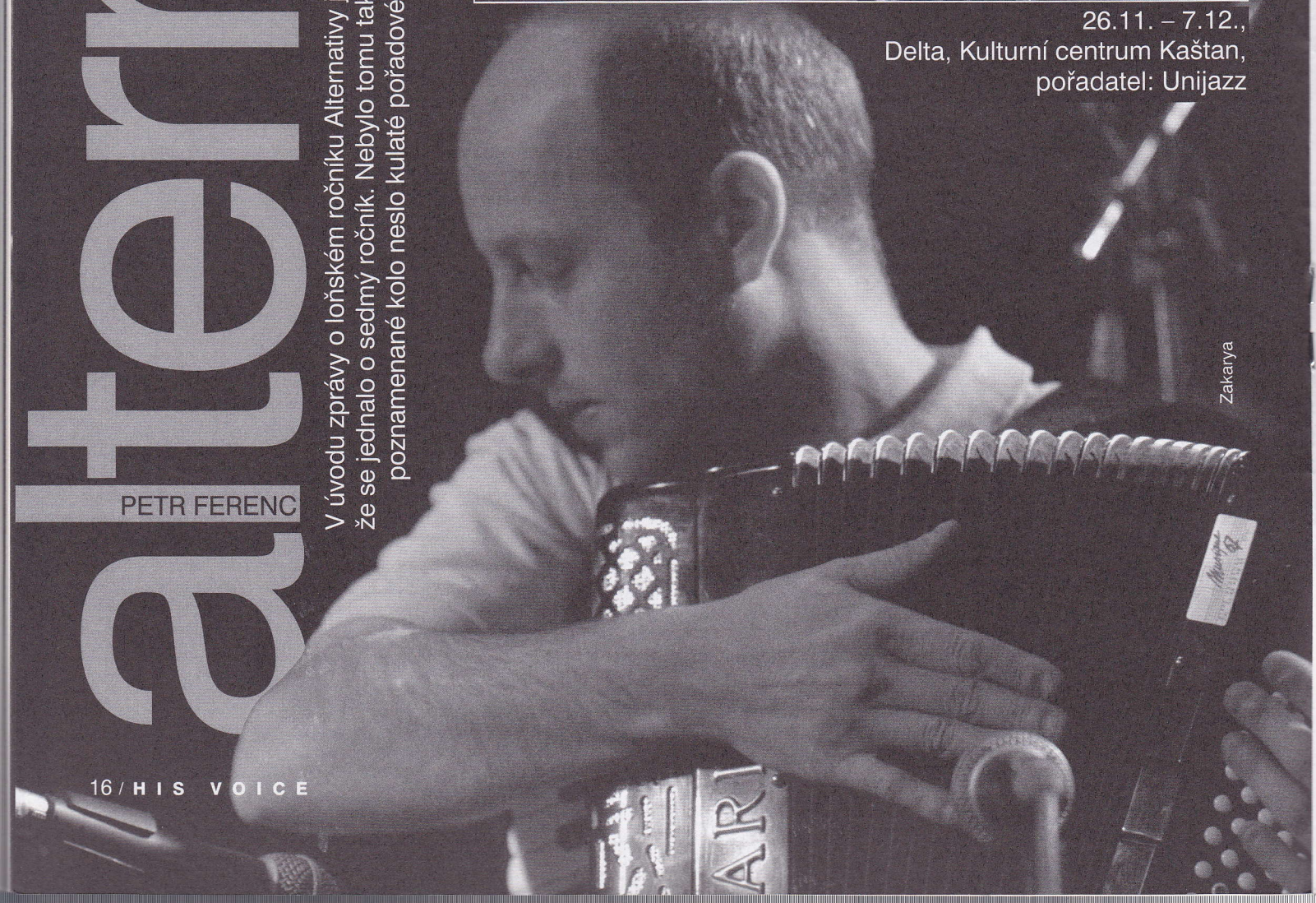
Děti deště

David Thomas


Teleform

Sledě, živé sledě

26.11. – 7.12.,
Delta, Kulturní centrum Kaštan,
pořadatel: Unijazz


Zakarya

alternativa 2002

Vzhledem ke ztrátě tradičního prostoru „podzimních radovánek" – divadla Archa – se většina vystoupení uskutečnila v klubu Delta, tedy v jakési B-scéně předchozích ročníků. Publikum si nicméně cestu na sídliště Dědina našlo a troufám si tvrdit, že alespoň s návštěvností druhé půle festivalu mohli být pořadatelé spokojeni.

Třikrát si publikum navíc mohlo vybrat mezi programem na Deltě a v Kulturním centru Kaštan, jeden den byl volný. Pro recenzenta je Alternativa sice milou příležitostí slyšet množství dosud nepoznaného na jednom místě a ještě si popovídat s podobně postiženými přáteli, poslední den festivalu se však již všichni těšili, že zítra nikam nemusí.

Nejsem sám, kdo si myslí, že týdenní přehlídka by bohatě stačila. Těch několik jmen, která mě zaujala, by ji tak akorát naplnilo.

■

Paradox Trio newyorského saxofonisty **Matta Dariaua** nastupovalo na scénu za ideálních podmínek - totiž po utrápeném vystoupení Darriauovy permanentně ladící krajanky **Carly Bozulich** - pro jistotu ve čtyřech. Skupina spojuje jazz, klezmer a balkánské vlivy do vstřícného, zvukově pestrého a tanečního zvuku, který jí na Deltě zaručil spokojeně se vlnící publikum. Darriaua (známého též z Klezmatics) střídajícího saxofon s klarinetem a skotskými dudami doplňoval kytarista, bubeník a hráč na bulharskou flétnu kaval, absentující basa však výslednému zvuku na plnosti neubrala. Škoda jen, že se hudba od začátku koncertu pramálo vyvíjela, nikdy neuhnula a nikam nesměřovala.

■

Předák Pere Ubu **David Thomas** se tentokrát objevil s „bočním" projektem **Two Pale Boys**, kde mu sekundují trumpetista **Andy Diagram** (před třemi lety na Alternativě představil svůj taneční projekt Spaceheads) a kytarista **Keith Moliné**. Na rozdíl od „zlého muže" při vystoupení Pere Ubu v roce 1998 Thomas předváděl svoji laskavější tvář a žertoval s publikem i spoluhráči. Jeho napomínání doprovazečů („hraj něco jiného", „pomaleji", nejsem spokojen, Andy") a dlouhé historky uprostřed písní nikdy nepřekročily únosný rámec a nenarušovaly přirozený tok neobyčejně zajímavé hudby. Na heligonku hrající (i když pouze levou rukou) Thomas publiku nabízel posmutnělé písně s tradičními lehce bluesovými nápěvy, které jeho spoluhráči doprovázeli způsobem obvyklým již mnohem méně. Diagramova trubka dokázala pomocí četných efektů vykouzlit iluzi vesnické kutálky, vesmírného šumu i nablýskaného orchestru, Moliné svoji podobně „ověšenou" kytaru nechával znít ve více vrstvách, velice často na ni také vyluzoval téměř nefalšovaný zvuk baskytary. Takto netradiční, neokázalý a tichý doprovod pak byl skvělým prostorem pro Thomasův zastřený, výrazově a dynamicky pestrý zpěv. Jeho šepot, halekání a polorecitace si rovným dílem bere z komiksových divností Captaina Beefhearta a kabaretně-beatnické stylizace raného Toma Waitse. Pro mě osobně vrchol festivalu.

■

Pod hlavičkou **E-Rax** se skrývají Holanďané **Gert Jan Prins** a **Peter van Bergen** a v Čechách již dobře známý hráč na analogový syntezátor **Thomas Lehn**. Trojice vytváří za podpory videa **Petry Dolleman** improvizovanou stěnu živé elektroniky. Bergen obsluhuje dva laptopy a dechový syntezátor (sopránsaxofon připravený na židli zůstal ležet ladem), Prins si pohrává s elektronikou vlastní výroby a Lehn již tradičně osciluje mezi neorganizovanými ruchy a rychlými běhy po klávesnici, které připomínají, že je zdatným pianistou.

Uprostřed hlediště Delty sedící hudebníci obstarali asi čtyřicetiminutovou, spíše arytmickou, každopádně však pestrou zvukovou událost, které k úplnému zdaru přebývalo jen asi deset minut.

■

Malou Alternativu jsem tentokrát sledoval s větší pozorností, než v loňském roce, ocitl jsem se totiž v porotě. Oproti předchozím ročníkům vystoupilo dvakrát méně souborů a rozděleno bylo třikrát méně cen - pouze peněžitá Cena Svazu autorů a interpretů. Naopak mnohem více bylo „starých pák" mezi účinkujícími.

■

New Orchestra Of Dreams (NOD) pod vedením bubeníka Štěpána Smetáčka (ex několik metalových souborů, Wanastowi Vjecy atd.) se představil v obsazení a stylizaci blízké DG 307 nebo Domácí kapele (na housle ostatně hrál bývalý člen DG 307 Pavel Cigánek). Přes dravě recitujícího frontmana a perfektní hráčskou úroveň se však jednalo o plagiát nevalné podmanivosti. Módní použití bicího automatu a sporadických funky motivků navíc utlumilo i tak „decentní" atmosféru.

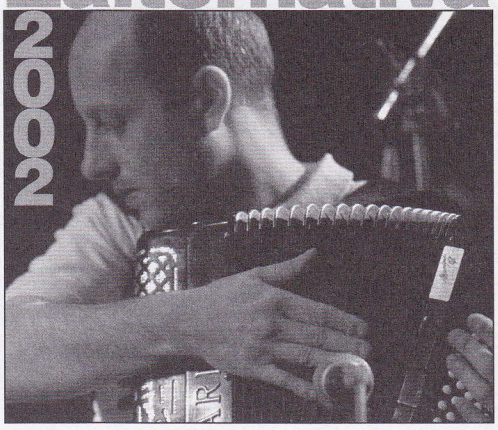
■

Bruntálští **Mimostojící** jsou šlapající rockovou skupinou, jejíž frontman přesvědčivě zvládá ducháčkovsky ležérní způsob zpěvu. Z hudby Mimostojících je vidět touha překročit žánrové hranice a nutno říci, že se jim - i když trochu opatrně - docela daří. Pochvalu si určitě zaslouží šikovný perkusista a skutečnost, že skupina své písně zbytečně nenatahuje - všechny jsou přesně tak dlouhé, jak mají být. Problémem Mimostojících jsou však nedvědovsky „prosté a oduševnělé" texty.

■

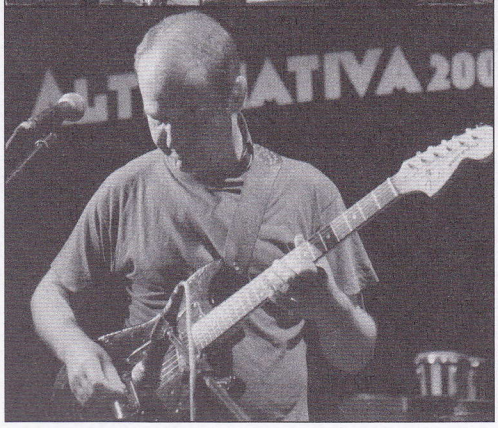
Další ze superskupin Malé Alternativy byly **Zátory** hrající tiché a vzdušné písně opírající se o plné klávesy a zpěv Vladimíra Línka (ex MCH Band), kterého na pódiu mimo jiné doplňuje saxofonista Jiří Jelínek (ex Garáž, Psí vojáci) a bubeník Zdeněk Konopásek (ex Dvouletá fáma). Kombinace melancholického zpěvu, Jelínkova melodického, lehce barového saxofonu a nejnutnějšího doprovodu zbývající trojice vytvořily zvláštní atmosféru, doplněnou hloubavými texty. Můj osobní favorit.

■



Zakarya

Sledě, živé sledě
MCH Band
Mikoláš Chadima



Děti deště vedené kytaristou a zpěvákem Petrem Humpálem se představily ve čtveřici, přibyla jim totiž baskytara. S ní do kdysi téměř industriální skupiny vstoupil i rock'n'rollový a HC duch. Jedinou připomínkou starších časů byla dvojice perkusistů obsluhujících převážně kovový materiál místo klasických bicích. Hudebně se však ze všeho nejvíc jednalo o rychlý bigbít. Energie čišící z pódia však kapele zajistila vítězství.

■

Jumo je dvojice okostýmovaných recesistů s kytarou, baskytarou a pozoruhodně neinvenčně naprogramovaným automatickým bubeníkem. Jejich vystoupení trvalo velmi dlouho a nic zvláštního se během něj nestalo.

■

Večer českého industriálu v Kaštanu přinesl přehlídku víceméně známých a respektovaných jmen. **S/M** Alexe Švamberka ve své improvizaci většinu času tápali, pevnou kostru udržovala jen baskytara Miroslava Posejpala, o největší chaos se naopak postaral hráč na perkuse. Mostečtí **Napalmed** předvedli svoji obvyklou hlukovou stěnu, s níž frontmanovi Radkovi Kopelovi (elektronika, hlas) pomáhala dvojice perkusistů, vytvářejících většinou nerytmickou skrumáž kovových zvuků pod pravidelnými smyčkami. Jako vždy se jednalo o maximálně intenzívní vystoupení (preparovaná kytara byla zničena ještě než na ni stihlo být zahráno), jehož jedinou pihou na kráse byly Kopelovy příliš časté „death" výkřiky. **Einleitungszeit** s Terezou Georgievovou z divadla Sangredans již podruhé v Praze předvedli své společné představení IM.NoAURANOISE1, spojující noiseovou hudbu s teatrálně temnou akrobacií. Trojici se povedlo vytvořit opravdu silnou atmosféru, škoda jen, že nespokojenost s vývojem vystoupení zahnala Georgievovou v půli setu do zákulisí a představení bylo dohráno bez ní. Jediná ohnivá koule a ani jeden přemet.

■

Opět v Kaštanu se představila dvojice švýcarských elektroniků **Teleform** vedená Marcusem Maederem, jehož vydavatelství Domizil získává stále větší uznání. Pánové s laptopy vytvářeli ambientní, bez rychlých střihů plynoucí a na dlouhých vysokých tónech postavený soundtrack k videu zobrazujícímu západ slunce nad krajinou. Z jejich vystoupení jsem odcházel s příjemným dojmem nezahlcenosti.

■

Jedna z hvězd loňské Alternativy, štrasburská čtveřice **Zakarya** vedená akordeonistou Yvesem Weyhem letos vystoupila posílena o **Pavla Fajta**. Volně hrající Zakarya, originálně kombinující jazz se zvukovými stěnami zejména v první půli vystoupení bojovala s Fajtovými metronomickými kolovrátky. Díky nim byl upozaděn svébytný bubeník Pascal Gully a trvalo docela dlouho, než se poměr sil vyrovnal a kvarteto se mohlo patřičně předvést. Hvězdou byl tentokrát kytarista Alexandre Wimmer, Gautier Laurent, který místo loňského kontrabasu používal elektrickou a akustickou baskytaru, spíše statoval. Pěkný koncert, kvalit loňského však, z části Fajtovou vinou, nedosáhl.

■

Norští **No Spaghetti Edition** s klávesistou **Patem Thomasem** a hvězdou „jiného zpěvu" **Philem Mintonem** budili zaslouženou zvědavost a očekávání. Minton, který svým zpěvem nezprostředkovával texty, ale v krátkých útržcích kvílel, vydával nejrůznější hrdelní zvuky a chrčení, aby občas předvedl své melodické kvality, byl rovnocenným partnerem ostatních, rovněž útržkovitě hrajících hudebníků, jejichž jazzová východiska byla redukována na střípky pestrobarevné mozaiky. Souhra v nejtradičnějším slova smyslu se zde nekonala, spíše se zdálo, že všichni zúčastnění kráčejí ke stejnému, jasně viditelnému cíli na obzoru. Rozhodně příjemná událost.

■

Když se pátého prosince Praha naplnila Mikuláši, uskutečnilo se na Deltě jubilejní vystoupení ke dvaceti letům **MCH Bandu**. Mikoláš Chadima se kromě současné sestavy obklopil sedmi hosty, vesměs bývalými členy skupiny, nebo spolupracovníky (kytaristé Pavel Richter a Peter Binder, pozounista Vladimír Dědek, baskytaristé Sláva Simon a Martin Černý, bubeník Hynek Schneider, klávesisté Vladimír Helebrant a Vladimír Línek) a ve dvou setech předvedl nadšeně aplaudovaný průřez širokým repertoárem skupiny. Po dlouhé době bylo možné slyšet písně jako Tag um Tag, Biester, Nejlépe poznáš přítele a další. Výrazné role v košatých aranžích sehráli zejména oba kytaristé a pozoun.

■

Němečtí **Armchair Traveller** o den později předvedli pečlivě komponovanou a bezchybně zahranou hudbu pro preparovanou kytaru, cello, smyčcem rozeznívaný plech a jiné industriální propriety a podomácku vyrobené dechové nástroje nejrůznějších barev zvuku. Přestože vystoupení místy příjemně gradovalo a tajemně tichlo, mám pocit, že zdaleka nejzajímavější byly

právě zmíněné instrumenty. O zpestření se starala slovenská dívka sápající se mezi skladbami na pódium s neustávajícím dotazem: „Je to možné vyzkúšať?"

■

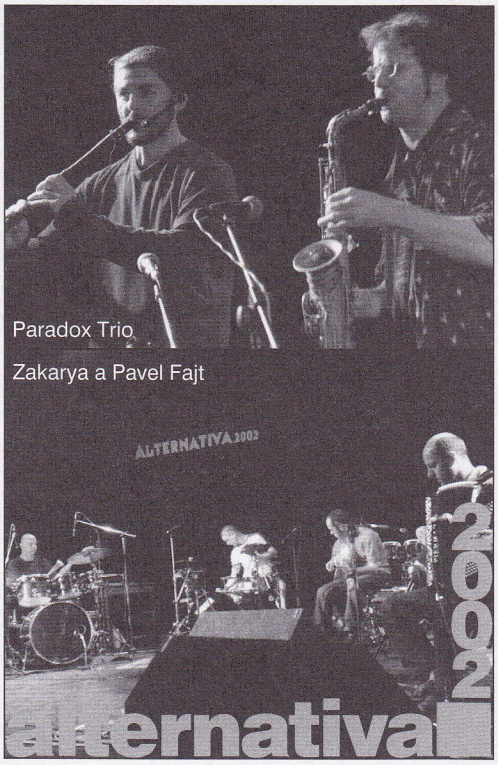
V Praze založené irsko-anglicko-kanadské trio **Squall** hraje českými muzikanty nepříliš frekventovaný postrock s kořeny například u Sonic Youth, Low či Velvet Underground. Pomalé zamlžené bloky stojící na kytarových vazbách a hypnotickém rytmu redukované bicí soupravy v něm přirozeně přecházely v reedovské vyhrávky a v ozvěny indie kytarovek konce osmdesátých let. Koktejl nikterak původní, naštěstí však velmi přesvědčivý. Máte-li občas jako já rockové chutě, Squall vás nezklamou.

■

Totéž by se vlastně dalo říci i o zakončující polské pětici **Something Like Elvis**, kteří s obrovským nápřahem míchají hardcore, kytaru a la Karel Duba, melodiku blízkou Už jsme doma (i s klenutým „wanekovským" zpěvem) a mnoho dalšího. Tempo jejich vystoupení se skladbu od skladby zvyšovalo, pocit samoúčelné tvrdosti se však díky skvělému akordeonu (střídanému fender-pianem) nedostavil. Tah koncertu nepošramotilo ani to, že polovina zahraného repertoáru byly instrumentálky. Cit pro neotřelou melodii, nápadité aranže, nadhled a vpravdě rock'n'rollová energie - copak to u nás nikdo neumí?

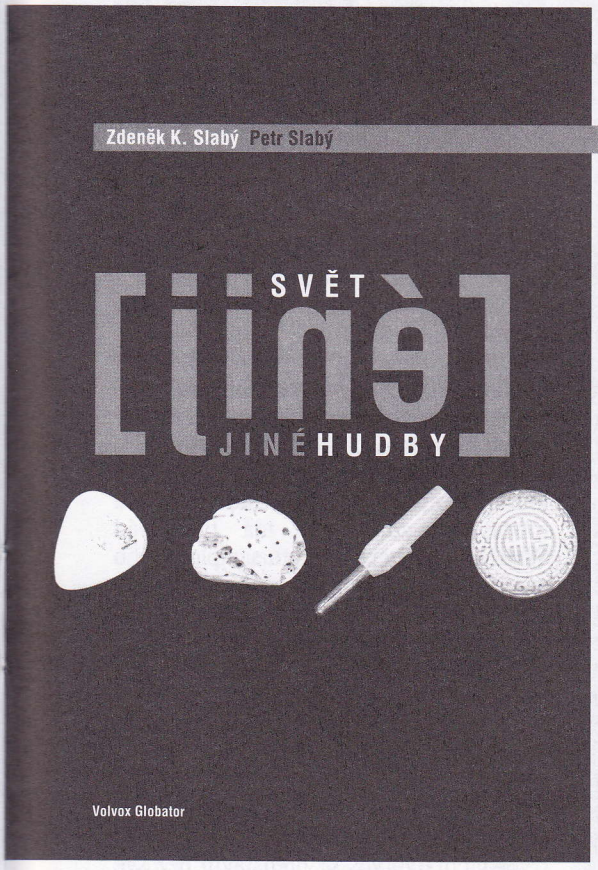
■

Tentokrát zakončím suchopárně: z jedenačtyřiceti účinkujících jsem jich zde zmínil devatenáct, většinu proto, že mě příjemně zaujala. Část těch ostatních není zmíněna kvůli překrývajícímu se programu na obou scénách - jedná se například o skvěle přijaté polské **Kormorany**, na něž jsem od očitých svědků slyšel samou chválu. Takže mám dojem, že se jubilejní ročník Alternativy opět vydařil, přestože se plakáty servírované menu mohlo zdát méně atraktivní, než nabídka předchozích ročníků. ■



Paradox Trio

Zakarya a Pavel Fajt



Zdeněk K. Slabý, Petr Slabý: Svět jiné hudby

Průhledy do hudby alternativní, avantgardní, improvizované, nové, opoziční, progresivní, experimentální, postmoderní, aktuální, free, klezmeru atd.

Zajímá vás tajemství soudobé hudby? Její mnohdy neočekávané dobrodružné výboje, směřující do XXI. století? Jestliže ano, pak je právě vám určena první encyklopedie svého druhu Svět jiné hudby – průhledy do hudby alternativní, avantgardní, improvizované, novátorské, opoziční, progesivní, postmoderní, klezmeru, free, noise atd. atd., dílo autorů Zdeňka K. Slabého (Svět jiné hudby na Českém rozhlase 3 – Vltava) a Petra Slabého (ex-televizní Šedesátka).

Najdete tu čtivě napsané medailóny o hudebnících od Muhala Richarda Abramse po Johna Zorna, od Daevida Allena po Roberta Wyatta, od Mikoláše Chadimy po Pavla Richtera, skupin od Art Bears po Zubi Zuva, od Amalgamu po Zuby nehty – s bohatou diskografií a bibliografií. Je to jediná publikace svého druhu, soustřeďující se na výboje mezi rockem, jazzem, komorní hudbou, industriálem a podobně, v níž najdete i profily nejdůležitějších domácích a zahraničních labelů (Cuneiform, Knitting Factory, Grob, Pogus, For 4 Ears, Sublingual etc.).

Kniha vychází v nakladatelství Volvox Globator, má 976 stran, obsahuje fotografie vybraných skupin či interpretů, booklety některých alb, diskografie, odkazy na články v tisku, obsáhlý jmenný rejstřík apod.
Cena publikace je 999 Kč, pro čtenáře HIS VOICE ji však nyní nabízíme se slevou 10%, tj. za 899 Kč!
Knihu můžete objednávat buď prostřednictvím internetového knihkupectví www.volvox.cz (v takovém případě dostanete slevu automaticky), mailem na adrese volvox@volvox.cz, anebo telefonicky na 224 238 187.

14. – 15.12., Rock Café, pořadatel Ars Morta Universum

industrial

PRAŽSKÝ INDISTRIÁLNÍ FESTIVAL 2002

PETR FERENC

Když jsem se dozvěděl, že se osmý ročník Pražského industriálního festivalu uskuteční v turistickém, přepestrými logy polepeném Rock Café, kde mají kelímky skutečně na všechno, nedalo mi to, abych neutrousil několik ironických poznámek. Cestu do centra Prahy si však našlo více diváků, než v loňském roce na Jižní město, a právě díky nim vznikla atmosféra, v níž bylo snadné zapomenout na „ideovou nevhodnost" sálu.

Celou dvoudenní přehlídku po několika změnách plánu zahájila pražská dvojice **Zygote** - jeden z četných projektů Vladimíra Hirsche (rovněž Skrol, Aghiatrias). Hirschův skladatelský rukopis je syntézou pomalých temp, pochmurné melodiky poučené romantickými skladateli a kýče, který s sebou přináší touha po orchestrální plnosti za pomoci syntezátorů. V Zygote Hirsch krotí své občasné obžerství plné dramatických změn a pracuje s náladotvornými meditativně laděnými ostináty, nad nimiž se étericky vznáší zpěv Martiny Sanollové (rovněž Skrol, Violenta Projekta), která svým kostýmem a prací s ohněm obstarává taktéž vizuální stránku představení. Lepší vystoupení jakéhokoli z Hirschových projektů jsem dosud neviděl.

Divadelní skupina **Sangredans** se, narozdíl od vystoupení na Alternativě, představila bez živého doprovodu skupiny Einleitungszeit a odehrála představení, které mnohem více akcentovalo původní divadelní východiska Terezy Georgievové a spol. Nejednalo se totiž o syntézu osamělého tance a koncertu, ale o svébytný jevištní útvar s téměř hmatatelnou atmosférou, k níž nemalou měrou přispělo větší množství rekvizit a nazelenalé přítmí reflektorů, odhalující pouze siluety aktérek. Ač mám Sangredans i Einleitungszeit velmi rád, domnívám se, že zvlášť jim to sluší více.

Německou dvojici **Rectal Surgery** kdosi v zákulisí označil za noise-punk a není důvod nesouhlasit. Jednoduché rytmy většinou nebezpečně blízké electronic body music, zkreslený hlas tančícího frontmana (občas se zdálo, že má tuze rád Whitehouse), několik taktů samplovaného marše a téměř žádné vybočení z pravidelného beatu. Skutečně, v hudbě Rectal Surgery lze nalézt většinu postindustriálních klišé, která nemám rád. O to více jsem byl překvapen zjištěním, že jsem se při jejich koncertu ani chvíli nenudil. Pódiová show a délka tracků byly koncipovány přesně tak, aby se stále něco dělo, což vstřícné publikum hlasitě oceňovalo.

Belgičtí **Hybryds** se představili bez své ženské poloviny, na pódiu tudíž zůstal osamělý muž a několik elektronických instrumentů, s jejichž pomocí proplul od ambientního úvodu přes taneční rytmy až k mohutnému vrcholu z hypnotických, kovově znějících smyček. Jak by asi zněla úplná sestava Hybryds? Věřím, že ještě jednou tak dobře.

Druhý festivalový den odstartovala svým prvním vystoupením čtveřice **Legenda materiálu**, jakýsi vedlejší projekt skupiny Děti deště, jejíž zpěvák a kytarista Petr Humpál znovu zatoužil po dřevním industriálním zvuku průmyslového odpadu. Ve složení kytara, dvoje perkuse a klávesy předvedla Legenda materiálu energickou improvizaci s několika pevně danými motivy. Po počátečním sehrávání se skupina proměnila v rytmický motor s agresivními plochami kláves a hlukem vazbící, kovovou paličkou rozeznívané kytary. Zdá se, že pražská industriální scéna má nový objev.

S/M, jejichž vystoupení na Alternativě hodnotím na jiném místě, se tentokráte představili pouze ve dvojici, v níž zvukového manipulátora Alexe Švamberka doplnila zpěvačka Silvia Hromádková, stylizovaná do podoby vampa a la film noir. Oproti rozpačitému vystoupení před dvěma týdny působili S/M mnohem sehraněji, v reálném čase vytvářené smyčky hlasů, elektroniky a kovových úderů na barel mnohem lépe držely pohromadě a daly vzniknout, působivě napjaté atmosféře, již občas rušily jen Švamberkovy teatrální výkřiky v německém jazyce.

Asi pro většinu publika, mě nevyjímaje, byl vrcholem celého festivalu blok n_mecké trojice **Inade**, jejíž hvězda, jak se zdá, nezadržitelně stoupá. Skupina produkuje líně tekoucí ambient mimořádně plného, hladivého a barevného zvuku. Pomalé rytmy většinou nestojí na beatech, ale na postupně se zesilujících zvukových vlnách, zpestřených použitím jakéhosi mně záhadného dechového nástroje. Občasný zpěv v němčině čerpá z gotických vlivů, nepůsobí však ani v nejmenším klišovitě. Plynulé střídání jednotlivých segmentů svědčí o do detailu promyšlené koncepci pódiové prezentace, v Rock Café navíc skvěle umocněné kvadrofonním zvukem. Už teď se těším na další vystoupení.

Závěr festivalu patřil Richardu Schneiderovi a jeho v této době one-man projektu **Schloss Tegal**. Od vystopuení na loňském Industriálním festivalu se Američan Schneider stihl přestěhovat do Prahy, vyzbrojit laptopem a včlenit jeho specifika do své hudby, která se čím dál více vzdaluje noiseovým kořenům. V Rock Café odeznělo v podstatě ambientní pásmo složené z volně se převalujících ruchů podmalovaných elektronickým jablečným prachem. Zpočátku tichý koncert postupně gradoval a došlo při něm samozřejmě i na dvě z poznávacích znamení Schloss Tegal - útržky hlasů a pípání Morseovy abecedy. Po vystoupení mi Richard Schneider sdělil, že současný zvuk jeho projektu je do značné míry určen pražským geniem loci. Je-li tomu tak, ať se mu u nás dlouho líbí. ■

Vratislav Brabenec

MATĚJ KRATOCHVÍL

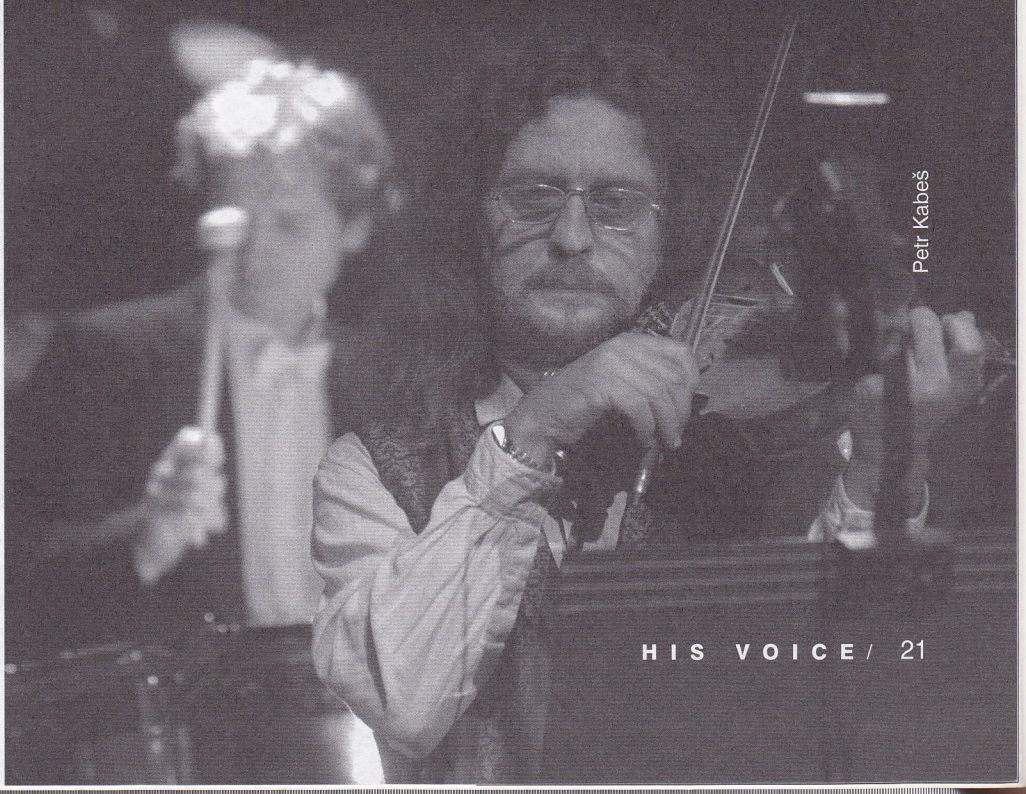
SYMFONICKÝ underground

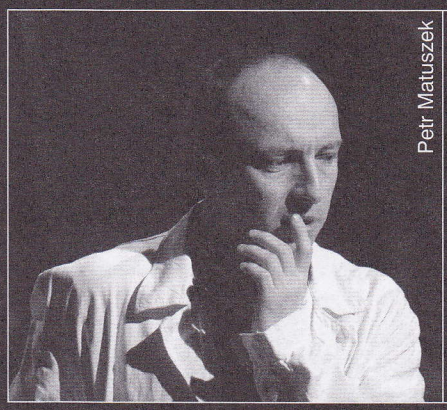
15. 12. Klub Roxy, Praha

Orchestr **Agon** se rok po spolupráci s Filipem Topolem pustil opět do rockových krajin a spojil se k tomu s legendou českého undergroundu **The Plastic People of the Universe**. Stejně jako v předchozím případě je inspirátorem divadlo Archa. Plodem spolupráce se stal scénický koncert *Aj obešel já polí pět*, v němž zazněly skladby na texty Ladislava Klímy. Role aranžéra se tentokrát ujal Michal Nejtek, režisérem byl Arnošt Goldflam. Podle výsledku se však lze domnívat, že jeho vklad byl spíše v celkové koncepci a zbytek byl ponechán na hravosti a exhibicionismu hudebníků. Děj - pokud lze o nějakém vůbec mluvit – kopíroval průběh koncertu z roku 1979, na němž byly tytéž skladby uvedeny. Stejně jako tehdy zahájil Ivan M. Jirous představení citátem z Klímova Českého románu a stejně jako tehdy se hudebníci nejprve rozehráli veselým dechovkovým pochodem. Jediným scénickým prvkem byly věže z pivních přepravek, dva televizory a stůl u kterého hudebníci popíjeli a bavili se, zatímco se publikum dožadovalo začátku.

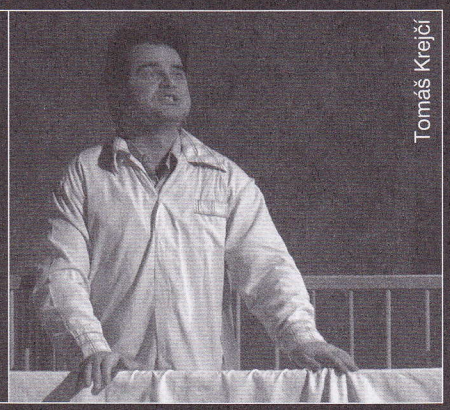
První regulérní kus, *Jsem absolutní vůle*, zaplavil posluchače masou zvuku, díky které bylo zcela lhostejné, jak jej Nejtek upravil. Kapela hrála, jako by se na pódiu netísnilo dalších patnáct lidí, rozlišitelná od ostatního hluku byla jen rytmika a zpěv. Poněkud nadbytečný tu byl také dirigent. Po skončení se polovina PPU odebrala zpět ke stolu s pivem a Agon s plastikovskou rytmickou sekcí zahráli instrumentální verzi *Slavná Nemesis*. Ač byla také poznamenána špatným zvukem, ukázala, že Nejtek si dal na aranžování záležet a podařilo se mu uchovat přízračnou atmosféru skladby. Co ubylo na původní syrové energii, nahradilo zajímavější vygradování. Dvacetiminutová kompozice *Jak bude po smrti* spojila síly obou těles víceméně rovnocenně a skončila symfonicky pompézně, což vyprodaný klub uvedlo v nadšení. Závěrem opět trochu dechovky a muzikanti znovu zasedli k pivu. Publikum se však nechtělo nechat odbýt a dožadovalo se přídavku. Tím se staly *Magické noci*, v nichž dostali prostor k sólování členové obou těles. Přídavku využil k poskakování i Petr Kofroň, jehož exhibice byly bohužel spíše trapné než vtipné.

Těžko hodnotit kvalitu předvedeného spojení, byl-li výsledek tak silně ovlivněn špatným zvukem. V akusticky čitelnějších místech se zdálo, že obě poloviny pódia nacházejí zajímavý společný jazyk. V ostatních měl bigbít navrch, což koneckonců nikomu nemuselo vadit. ■


Petr Kabeš


Petr Matuszek

Jaqueline Bobak
Paul Berkholds


Tomáš Krejčí

MATĚJ KRATOCHVÍL

TŘI ÚSPORNÉ OPERY

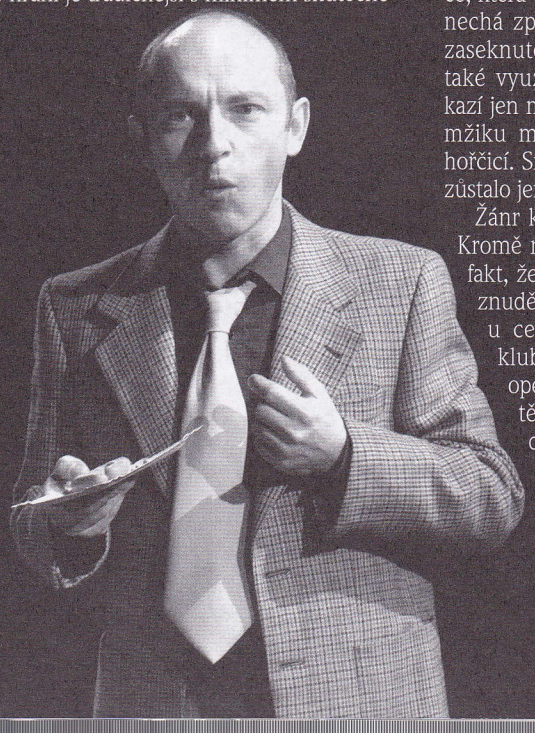
Zatímco velké operní domy stále omílají zavedený repertoár, do něhož současného autora pustí jen vyjímečně, vývoj si jde svými vlastními cestami. Jednu z těch možných cest bylo možné spatřit 9. prosince v prostoru NOD – součásti klubu Roxy. Během jednoho večera zde zazněly tři opery. Dvě české, jedna americká, dvě na ruský námět, jedna na rakouský. Všichni tři autoři se shodně uskrovnili jak v délce tak v nárocích na počet účinkujících, scénu i kostýmy. Každá z oper se tak vešla do dvaceti minut a tří zpěváků.

Původním záměrem bylo vytvořit tři opery na shodný námět – povídku A. P. Čechova Doktor. Ivo Medek si pro svou operu Vrač vzal z předlohy jen hrubou kostru a osoby: nemocné dítě (Tomáš Krejčí), matka (Markéta Dvořáková) a doktor (Petr Matuszek), který se v průběhu děje dovídá, že je sám otcem dítěte. Jako čtvrtá postava se objevuje tanečník, jehož bloudění po scéně však působí dosti samoúčelně. Medek do tragického příběhu o umírajícím dítěti vnáší prvky bizarního humoru jako třeba v okamžiku, kdy ze zakryté dětské postýlky vyleze dospělý zpěvák. Text je (s výjimkou závěru) zpíván v ruštině. Zda byl do uší bijící „český" akcent ruštiny také záměrný nebylo jasné, předpokládám však, že zpěvák jako je Matuszek je schopen i lepší výslovnosti. Hudba v podání členů souborů Ars Incognita, Marijan a DAMA DAMA shrnuje typické postupy posledních padesáti let a podtrhuje spád děje, jen několikrát se zastaví a pohrává si s útržkem textu. Významnou roli mají elektronicky zpracované záznamy různých hlasů, které vše posouvají do polohy surrealistického snu.

Stejný námět si pro svou opru The Doctor zvolil i americký skladatel Martin Herman. V některých ohledech prozrazuje jeho dílo nejznatelněji touhu „být jako opravdová opera". Zpěváci (Jacqueline Bobak: matka, Paul Berkholds: doktor, Katti Prescott-Terray: syn) hrají v historických kostýmech a jejich způsob hraní je tradičnější s minimem skutečně herecké akce a větší koncentrací na zpěv. Netradiční je tentokrát instrumentace. Všechny party se linou – částečně živě hrány, částečně naprogramovány – ze syntezátoru (verze pro tradiční nástroje však údajně existuje). Právě syntetické zvuky, málo kontrastní, jsou hlavním kamenem úrazu. Navíc hudba plyne v nepřerušeném proudu a stojí na stále stejně pochodující basové lince. V textu programu autor svoji hudbu charakterizuje jako post-minimalistickou, což znamená, že rád opakuje motivy, ale ne tak banálně jako Philip Glass. Herman své dílo pojal nejseriózněji, což se v sousedství oper obou jeho českých kolegů obrátilo poněkud v jeho neprospěch.

Miroslav Pudlák měl přijít s třetím podáním Čechovovy povídky. Nakonec se však rozhodl pro povídku H. C. Artmanna Ve stínu klobásy. Aktéry incidentu mezi prodavačem párků a jeho dvěma zákazníky se stalo znovu trio Matuszek, Dvořáková, Krejčí, kteří se ještě výrazněji než v prvním kuse ukázali jako vynikající herci. Nejvíce prostoru měl Matuszek, kterému role vídeňského hejska zjevně sedla. Hudbu skladatel napsal pro seskupení Why Not Patterns, v němž sám hraje. Tento ansámbl se pohybuje na různých průsečících jazzu, rocku a soudobé vážné hudby a v této oblasti se zrodila i hudba opery, ze všech tří děl nejosobitější. Literární humor Artmannův se odráží v hudební složce, která tu ucedí názvuk starých tančíren, tu nechá zpěváka opakovat banální frázi jako zaseknutou desku. Všichni hudebníci byli také využiti jako kompars. Pointu příběhu kazí jen malá nedotaženost. V kritickém okamžiku má párkař zasáhnout pánovo sako hořčicí. Snad bylo účinkujícím líto oděvu, ale zůstalo jen u náznaku.

Žánr komorní opery přináší řadu výhod. Kromě menší náročnosti na realizaci to je i fakt, že během dvaceti minut je nebezpečí znudění posluchače podstatně menší než u celovečerního opusu. Otlučené zdi klubu Roxy nejsou zrovna typickou operní scénou, pokud však budou častěji hostit podobné akce, mohou důstojným sloupům Národního či Stavovského tvořit užitečnou protiváhu. ■



ŽIRAFÍ OPERA
MARKÉTY DVOŘÁKOVÉ

DVA POHLEDY...

Slovo „opera" má v sobě cosi magického. Zejména mladí skladatelé tomuto vábení nedokážou odolat. V posledním čase se s novými operními pokusy přímo roztrhl pytel. Po dlouhé době se také objevila nová operní tvorba dokonce i u studentů JAMU: Markéta Dvořáková (v kompozici žačka Leoše Faltuse) napsala operní jednoaktovku s názvem Žirafí opera podle básnické předlohy Jacquese Préverta (Pohádky pro nehodné děti). Je to pokus mladistvý a v mnoha ohledech ještě nedozrálý, ale nutno říci, že zdařilý. Autorka se obratně vyhnula úskalím nevěrohodnosti zpěvu v dramatické situaci a zvolila poetický text, který rozšířila opakováním fragmentů a spojila s hudbou, jež se sice pohybuje v poměrně konvenčních kolejích, vyznačených už Miloslavem Ištvanem a Leošem Faltusem, ale vytváří příjemnou, svěže naivistickou atmosféru dílka.

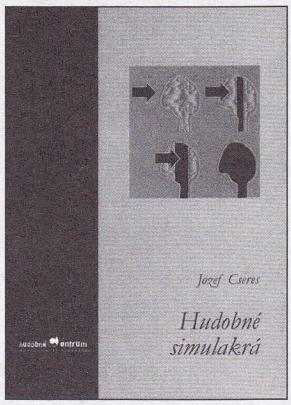
Lví podíl na úspěšnosti inscenace má ovšem její scénické ztvárnění: režisérka Magdalena Krčková prokázala citlivost, s jakou se při soudobých realizacích oper prakticky nesetkáváme, a podařilo se jí skloubit všechny složky představení do jednolitého, poetického celku. Půvabné kostýmy (Renata Slámková) a nápaditá „měkce vystlaná" scéna (Radomír Otýpka) i rozkošně stylizovaný jevištní pohyb (herecká spolupráce Marie Mrázková, pohybová spolupráce Markéta Houdková) působí dojmem fantazie nemocného děvčátka, jemuž ve snu obživly postavy z oblíbené knížky ...

Viděl jsem pouze poslední představení této jen dvakrát reprízované operky, a je mi trochu líto, že takto zdařilá inscenace nezůstává v repertoáru déle. Zasloužila by si to.

JAROSLAV ŠŤASTNÝ

Chystám se pochválit poslední Bušení na železnou oponu ve Stavovském divadle, přesně řečeno jeho hlavní část, premiéru opery Markéty Dvořákové Žirafí opera v režii Magdaleny Krčkové, ve výtvarném řešení Renaty Slámkové a Radomíra Otýpky a v podání studentů JAMU. Pěvci vězí ve fantaskních kostýmech výrazných barev, vše, včetně hrací plochy je vyvedeno (jakoby?) v plyši. Zpívají se Prévertovy verše, rozložené na součástky, jež jsou mnohokrát opakovány a hravě přeskupovány. Komorní orchestr zabírá levou třetinu jeviště, plus mínus neoklasická hudba je výrazně ozvláštněna rozmanitými bicími, jež spoluhrají s bezmála každým tónem. Jednoduchá fabule nedramatického textu, díky šťastné souhře výrazného režijního a výtvarného řešení s precizně nastudovanou hudbou, se úspěšně klene časem rozlehlejší jednoaktovky, ač Prévertovi nezabrala ani jednu stránku. Obvyklé operní trable byly chytře předem eliminovány: operní pohybová a gestická klišé neprojdou skrz baňaté kostýmy, obvyklou nesrozumitelnost textu hatí četná opakování. Nenahrávat (!) – jde o bytostně divadelní útvar.

MARTN SMOLKA



JOZEF CSERES:

HUDOBNÉ SIMULAKRÁ

Hudobné centrum, Bratislava

Není mnoho autorů, kteří by byli schopni a ochotni hlouběji reflektovat současnou hudbu a tím spíše těší titul, který vydali naši slovenští přátelé. Jazyková bariéra snad stále není tak velká, aby bránila pochopení, ačkoliv se v tomto případě jedná o text komplikovaný.

Jozef Cseres je estetik a filozof umění a hudba není jeho jediným zájmem, ten dělí ještě mezi tvorbu výtvarnou a multimediální. Díky tomu je schopen se na hudební problémy dívat s nadhledem a zařazovat je do zajímavých souvislostí. Kniha je členěna podle klíčových problémů. Je tu téma hudba a paměť, hudba a písmo, hudba a tělo, hudba a prostředí... U každé kapitoly ukazuje Cseres, jak se který vztah vyvíjel v posledních desetiletích, a uvádí k tomu příklady často velice nesourodých uměleckých osobností. V mnoha případech jde o hudbu na samém okraji okrajových žánrů – tedy hudbu, kterou většina čtenářů bude jen těžko znát z vlastní posluchačské zkušenosti. Tento problém je částečně vyvážen seznamem souvisejících nahrávek na konci kapitoly, podle nějž si mohou zájemci své diskografie doplnit.

Knihu lze chápat nejen jako filozofickou studii, ale také jako průvodce avantgardou druhé poloviny dvacátého století. To hlavně díky množství faktografických údajů k jednotlivým osobnostem včetně zmíněných seznamů nahrávek. Cenné jsou také důkladné popisy některých významných děl. Takto jsou například rozebrány opery Roberta Ashleyho Perfect Lives nebo Arnolda Dreyblatta Who's Who In Central and Eastern Europe 1933.

V knize jsou nadhozeny některé otázky, které jsou dnes často probírány širokou hudební veřejností. Jednoznačné odpovědi Cseres nenabízí, místo toho podává přehled vývoje problému. Je to například kapitola o autorství, kde jsou shrnuty významné útoky na instituci autora hudební skladby, které se ve dvacátém století udály – od Johna Cage a jeho Europer po Johna Oswalda, který upravuje nahrávky popových hvězd.

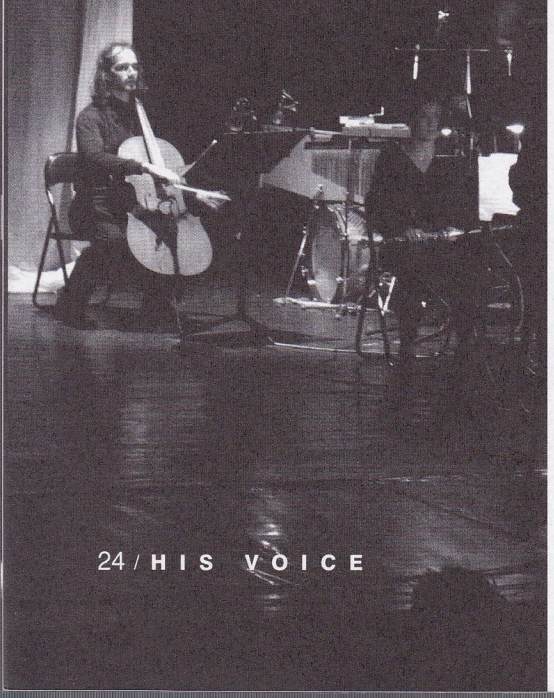
Hlavním kladem Cseresova přístupu je fakt, že hudbu nechápe jako izolovaný svět, ale snaží se zmapovat ty nejdůležitější kanály, které hudbu pojí s realitou, z níž vzniká a kterou odráží. Tento způsob uvažování by měl být inspirací pro kohokoliv, kdo chce dnes o hudbě vážněji přemýšlet. Snad jediná pasáž, která si zaslouží kritiku se nachází v předmluvě. Autor zde tvrdí, že „...znechutený neutešeným stavom, uvažujem ďalej sa súčasnému umeniu nevenovať." A že kniha by mohla být jakýmsi shrnutím před odchodem. To by byla velká škoda, protože lidí, kteří o hudbě uvažují a jsou schopni se o své úvahy takto podělit, je a bude vždy nedostatek.

MATĚJ KRATOCHVÍL

FESTIVAL KONFERENCE 2002 meeting

SETKÁVÁNÍ NOVÉ HUDBY + A MEZINÁRODNÍ KONFERENCE MUSICA NOVA 5.

7 koncertů,
5 oper,
řada přednášek a seminářů,
5 zahraničních příspěvků
z pěti zemí
na konferenci Musica Nova V,
hosté – skladatelé a interpreti
– z USA (nejpočetnější),
Francie, Portugalska,
Německa, Rakouska
i Ukrajiny
– taková je bilance
dalšího ročníku v Brně
konaného festivalu
"Setkávání nové hudby +"
ve dnech
24. 11. až 8. 12. 2002.



Letošní ročník festivalu byl neobyčejně pestrý, neomezil se jen na koncertní produkce, ale zasáhl i do oblasti multimédií. Program patřil zčásti zahraničním hostům (recitál pianistky Vicki Ray, klarinetisty Jean-Marca Foltze, vystoupení portugalského Misso ensemble Lisabon), z části domácí produkci (koncerty souborů **Mondschein Ensemble**, **Dama Dama**, **Ars Incognita**, koncert ze skladeb studentů JAMU, provedení dvou studentských oper) a v případě česko-amerického operního projektu dokonce oběma zúčastněným stranám.

Všechny koncerty i vystoupení nabídly posluchačům širokou paletu možností, pohledů, přístupů a cest, jimiž se ubírá současná hudba u nás i v zahraničí ve zvukově barevném rozpětí od virtuózních exhibicí sólového nástroje přes hudební divadlo, live elektronic až k vystoupení mnohačlenných souborů a předvedením několika komorních oper.

Festival zahájil v neděli 24. 11. pražský **MoEns**, který představil skladby současných autorů zemí východní Evropy. Z litevských autorů to byli **Bronius Kutavičius**, **Nomeda Valančiūtė** a **Rytis Mažulis**, Estonsko zastupoval **Erkki-Sven Tüür** svou skladbou *Architectonics II* pro klarinet, violoncello a klavír v podání Kamila Doležala, Milady Strašilové a Hanuše Bartoně, z Ruska přijel na provedení své *Krajiny ubíhající v nekonečno* **Jurij Kasparov** a koncert byl zakončen **Henrykem Mikolajem Góreckým** a jeho *Trombónovým koncertem* op. 28.

Úterní večer 26. 11. v sále divadla Husa na provázku patřil hudebně-divadelnímu vystoupení Středoevropského souboru bicích nástrojů **DAMA DAMA**. Sedm naprosto rozdílných skladeb naprosto rozdílných autorů (**A. Parsch** – *Magické krajiny*, **D. Dlouhý** – *Turbulence*, **A. Kubíček** – *Flexibilní indiferent*, **V. Zouhar** – *Petite siréne*, **I. Medek** – *Tamtamania*, **K. Šimandl** – *Kvartet pro klavír* a **A. Piños** – *Music of Good Hope or Stormy Music*) dokázali "Damáci" skloubit v přesvědčivý celek s tajemnou atmosférou (pro ně tak typickou) Jedinou skladbou poněkud vybočující z řady a navozující úsměv na tváři obecenstva byl Flexibilní indiferent Adama Kubíčka – "virtuózní sólistická exhibice prakticky všech možností, jak rozeznít vlastní tělo, podlahu, notový pult..."(slovo z programu) v podání samotného autora.

Studio soudobé hudby připravilo pro festival dva koncerty – jeden k životním jubileím Leoše Faltuse a Zdeňka Zouhara – skladatelům, kteří již dávno našli svou cestu a osobitý tvůrčí přístup – a druhý, dávající naopak příležitost skladatelům mladým, začínajícím a hledajícím – studentům JAMU v Brně.

Čtvrtek 28. 11. patřil jubilantům – každému jedna polovina se závěrečným přídavkem minimalistické skladby **Víta Zouhara** *Duny* pro 2 marimby. Kromě této skladby, která na sebe strhla jednoznačně nejvíce pozornosti, jevila se výrazněji a zajímavěji první polovina koncertu se skladbami **Leoše Faltuse**, ať už to byla jeho novinka z r. 2001 *Il guoco* terzo pro basklarinet, 8 nástrojů a bicí v přesvědčivém podání Víta Spilky a Ars Incognita pod vedením Emila Skotáka, či jeho nostalgicky laděný *2. smyčcový kvartet* z r. 1977 v novém přepracování (hrálo **Moravské kvarteto**) nebo i veřejnosti již dobře známá a na CD vydaná *5. sonáta* pro klavír z r. 1992 v podání autorova "dvorního" interpreta **Petra Haly**.

Koncert ze skladeb studentů JAMU 3. 12. překvapil jednak svou neobvykle pestrou dramaturgií a počtem zúčastněných interpretů (27) včetně tří dirigentů, ale hlavně nečekaně vysokou laťkou nastavenou hned první skladbou. Ta malinko zakolísala jen v poslední skladbě *Comment dire* **Vojtěcha Dlaska** na text S. Becketta "zásluhou" zpěváka Petra Veslára. Avšak zpět na začátek. Úvodní *Invence* pro sólový trombon **Jany Doleželové** v podání J. Kadlece byla nesmírně vynalézavou technickou studií vyčerpávající téměř všechny možnosti a způsoby hry na různé části nástroje. Po postbarokně postmoderní ornamentální cembalové *Sileně* **V. Dlaska** následovaly dvě klidné věty *Písně pro hudbu* pro 2 violy, 2 hlasy a bicí slovenského skladatele **Mateje Haásze**, který si je i sám dirigoval. Přestože nezazněla původně plánovaná třetí – živější věta, působila skladba uceleně, příjemně, kontemplativně – snad i zásluhou tibetských mís v závěru. Komorní kantáta na sumerský text *Gudeani Gišbatukam* **Edgara Mojdla** nás zanesla na blízký východ o několik století zpátky k primitivním nástrojům, několika pentatonickým řadám a melismatickým zpěvům. V obdivuhodném podání kvarteta dobrovolníků – nezpěváků (včetně autora) a souboru Ars incognita pod taktovkou Pavla Šnajdra jsme měli možnost ocitnout se na chvíli (asi na 25 minut) ve zcela jiném světě. Do elektronických krajin nás zavedl **Jan Kavan** skladbou *Diffusion* pro violoncello, na něž sám hrál, a elektroniku. Modré nasvícení podtrhovalo tajuplnou atmosféru a vrhalo na stěnu zvětšený stín cellisty.

Koncert studentů odstartoval šňůru koncertů a seminářů, jdoucích bezprostředně za sebou každý den, mezi nimiž nebylo oddechu.

Vicki Ray – americká klavíristka, vedoucí klavírního oddělení na California Institut of the Arts v Los Angeles se představila se svým programem ve středu 4. 12. Po úvodní světové premiéře dvouvětté skladby **Erica Chasalowa** (1955) *Due(Cinta)mani* pro klavír a elektroniku vystřídali Vicki Ray sopranistka **Jacqueline Bobak** a barytonista **Paul Berkolds**, působící na stejném institutu, a zazpívali dvouvětou skladbu **M. Bobaka** *Vocablement*. První věta, založená na jednoduchém opakujícím se principu přebírání a zesilování tónů, nedala zpěvákům tolik prostoru pro demonstraci jejich hlasového umění jako věta druhá, živější a s větší dynamickou škálou. Opravdovým bonbónkem byla velmi ranná skladba **Mortona Feldmana** *Nature Pieces*. Každá z pěti vět měla svůj nápad, vlastní charakter a závěrečnou pointu. Po

dalším pěveckém vstupu – tentokrát skladatele a zároveň interpreta **Marca Lowensteina** a jeho *Two Sacred Songs* připomínající jak sólovým partem tak klavírní sazbou romantickou písňovou literaturu (Schuberta, Schumanna a místy Schönberga) zakončila Vicki Ray svůj recitál virtuózní skladbou mladého Jihoafričana Shauna Naidoo (1962). V ní mohli posluchači ocenit nejen technickou vytříbenost hráčky či obrovské množství barev dosahující různými druhy úhozu, ale také nezvykle propracovanou pedalizaci, umožňující nejrůznější efekty s přezníváním tónů.

Hráč na všechny druhy klarinetů, bývalý člen Ensemble Intercontemporain, Francouz **Jean-Marc Foltz** zaujal a navnadil všechny přítomné již na svých přednáškách a seminářích pro skladatele a klarinetisty na JAMU, připravené s německou precizností a důsledností a interpretované s francouzským nadhledem a nonšalancí. Absolutní připravenost v podobě 50-ti stran notových příkladů spolu se zvukovými ukázkami z CD a poté i živým provedením interpreta fascinovala posluchače neméně než sama skutečnost, kolik zvukového a barevného bohatství lze z nástroje zvaného klarinet vyloudit. Večerní koncert Jean-Marca Foltze, který se konal ve čtvrtek 5. 12. v aule JAMU, však ještě předčil veškerá očekávání. Program byl tvořen výhradně skladbami francouzských a italských skladatelů druhé poloviny 20. století s výjimkou jednoho autora z východu. Pierre Boulez, s nímž Foltz osobně spolupracoval, byl zastoupen dvěma skladbami (*Domaines pro B klarinet* a *Domaines pro basklarinet*), Pascal Dusapin skladbou *If* pro B klarinet. V české premiéře zazněly skladby pro basklarinet – *Easy/ Uneasy* Denise Levaillanta a *Mémoire pour Dolphy* Etienna Rolina. Další skladby již patřily B klarinetu, ať už to byl *Lied* Luciana Beria, *Clair* Franca Donatoniho či *Involutive* Paula Mefana. Exkurzí do cizích krajů byl vietnamský skladatel Tiet Ton That a jeho skladba *Bao La* .

Pátek 6. 12. patřil od 10.00 do 17.00 Mezinárodní konferenci Musica Nova V na téma Současné hudební tendence a jejich historické a teoretické kořeny, konané na JAMU. Konferenci zahájil Jaroslav Šťastný jako skladatel, teoretik a organizátor podílející se na její přípravě úvodní úvahou nazvanou "Změna hudebního paradigmatu a její odraz na moravském venkově aneb The Age of Changes: "New Music" as Folk Music of the Future?" Pokračoval německý teoretik Detlef Gojowy krátkou exkurzí do života a vizí skladatele Josepha Schillingera (1895-1943) a dopolední blok zakončil ukrajinský skladatel Ivan Nebesnyj, který, podobně jako na semináři pro studenty skladby, představil i zde několik soudobých ukrajinských skladatelů. Odpoledne vystoupil se svým praxí podloženým příspěvkem nazvaným Tvorba speciálních hudebních nástrojů – výtvarných objektů a některé možnosti jejich kompozičního využití sám jejich tvůrce a realizátor, skladatel Dan Dlouhý, po něm následoval Jean-Marc Foltz s tématem "Komponieren, Interpretieren, Improvisieren... Welche Dialektik heute" a poté host z Rakouska, vedoucí Institutu für Elektronische Musik v Grazu a skladatel elektroakustické hudby Josef Gründler, který nastínil možnosti "Setting up Realtime Electroacoustic Environment for Improvisation". Improvizací se zabýval také předchozí den na semináři pro skladatele, kde představil některé své projekty, z nichž nejvíce zaujal projekt věnovaný dětem ve školách dávající jim prostor pro improvizaci a hledání neotřelých zvukových možností. Konferenci uzavřel americký skladatel Marc Lowenstein tématem „Love and Music Theory".

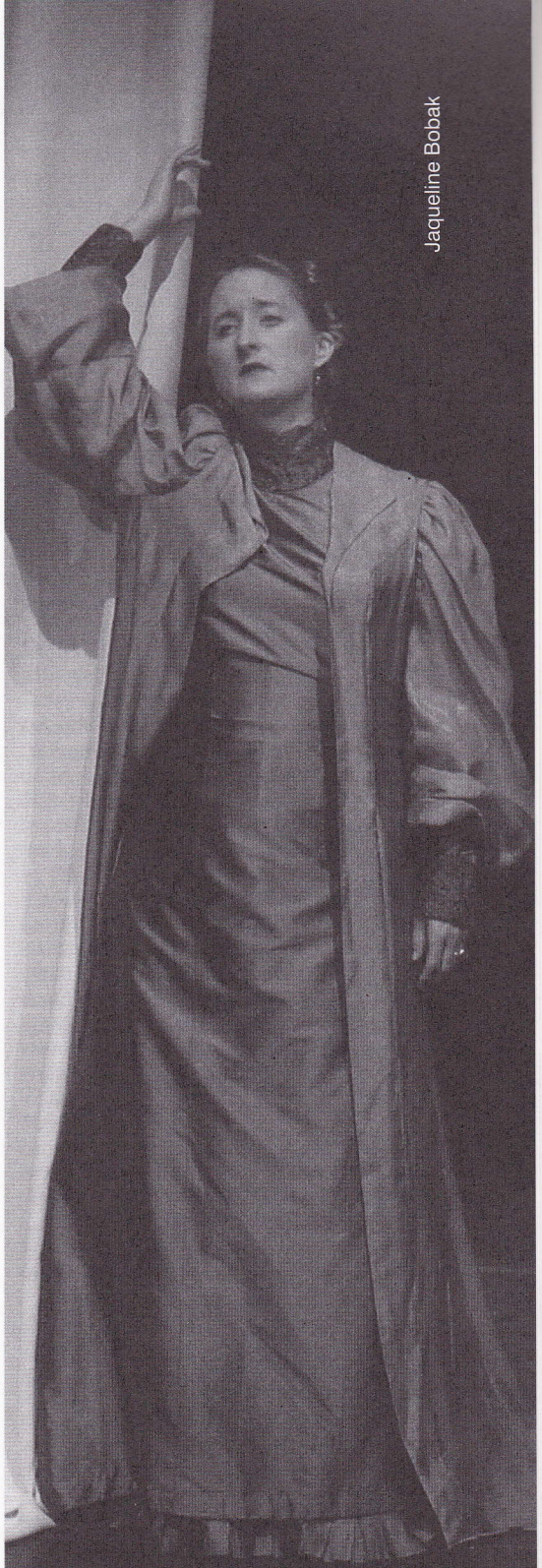
Ten, koho celodenní konference zcela nevyčerpala, měl ještě možnost shlédnout večerní představení dvou oper studentů JAMU – *Dona Juana* Karla Škarky a *Žirafí opery* Markéty Dvořákové, jejichž třetí provedení v divadle Barka v Brně (po úspěšné premiéře ve Stavovském divadle v Praze) bylo zároveň i derniérou.

V operním duchu v divadle Barka pokračoval i večer v sobotu 7. 12. Původní ideu česko-amerického projektu – napsat tři opery na jedno téma, konkrétně povídku Doktor A. P. Čechova – dodrželi jen dva ze zúčastněných tří skladatelů (Američan Martin Herman a Ivo Medek). Třetí – Miroslav Pudlák – se zřejmě přílišné závažnosti tématu poněkud zalekl a napsal raději operu o klobáse, což se nakonec v celkové dramaturgii všech tří oper ukázalo jako šťastný nápad, který byl u obou provedení (jak v Brně tak o dva dny později v Roxy v Praze) publikem nadšeně přijat.

Na závěrečném koncertu festivalu se v neděli 8. 12. se v divadle Barka představili členové portugalského **Miso Ensemble** z Lisabonu, manželé Paula (flétna) a Miguel (marimba, elektronika) Azguime. V kvadrofonně ozvučeném hledišti měli posluchači možnost vyslechnout čtyři naprosto rozdílné skladby, spojené však autorským rukopisem Miguela Azguime. První – *Nonio* pro flétnu a elektroniku, kde se elektronika skládala pouze z dalších fléten, navodila melancholickou atmosféru. Po virtuózní – asi sedmiminutové marimbové skladbě následovala čistě elektronická skladba Sobreposigoes. Závěrečná – více než půlhodinová kompozice *O Ar do Texto Opera a Forma do Som Interior* na vlastní text Miguela byla zajímavou kombinací live-electronic a hudebního divadla jednoho herce. Soubor potvrdil v plné míře dobrou pověst, jež ho předcházela.

■

Setkávání nové hudby Plus se svým rozsahem, propojením s mezinárodní konferencí Musica Nova a především zajímavými osobnostmi řadí k takovým aktivitám v oblasti soudobé hudby jako je Expozice nové hudby nebo pražský Marathon. Letošní ročník toho byl přesvědčivým důkazem. Dík za organizaci patří Janáčkově akademii v Brně, Cameratě, Sdružení Q a Hudebnímu informačnímu středisku. ■


Jaqueline Bobak

FESTIVAL KONFERENCE 2002 meeting

CD recenze

mauricio kagel: trio in drei sätzen / schwarzes madrigal

Winter & winter.

Známe publicistické fráze o elitářské hudbě určené pro „malý okruh zasvěcenců" (v protikladu k široce srozumitelné – rozuměj tradiční nebo popové – hudbě). Míří obvykle do řad skladatelů tzv. atonální hudby: do oblasti, na které dnes není nic nesrozumitelného ani esoterního, která se naopak stává útočištěm průměrně talentovaných tvůrců (vedle několika mimořádně talentovaných). Pokud opravdu existuje nějaká hudba elitní a cílená na specificky vzdělaného posluchače, pak je jí na předním místě tvorba Mauricia Kagela. Zní na první poslech tradičně; zaslechneme v ní všechno možné – názvuky na různé styly a žánry od Stravinského až po varietní hudbu a jazz. Skoro by se zdálo, že může fungovat i prvoplánově, jako téměř konvenční hudba, jakou lze poměrně snadno nastudovat i vyslechnout. Je tady však jeden zásadní rozdíl. U Kagela je vše velice subtilní a sofistikovaná karikatura. Plně si ji vychutná jen ten, kdo už ledacos slyšel a dokáže se naladit na podobnou strunu.

V českém prostředí je Kagel téměř neznámým pojmem. Narodil se v roce 1931 v Buenos Aires, kde i studoval. Od poloviny padesátých let žije v Kolíně nad Rýnem, kde se stal jedním z předních, i když netypických zjevů avantgardy padesátých a šedesátých let. Proslavil se provokativními divadelně-koncertními produkcemi, jejichž společným jmenovatelem je ironizace koncertních konvencí, ale i ironický odstup od nových imperativů avantgardy samé. Nadhled a nadčasové přemýšlení o hudbě je něčím, co jej spojuje s Johnem Cagem, jakkoli je jejich tvorba odlišná. Někdy od sedmdesátých let se jeho styl proměnil: opustil půdu technik Nové hudby a od té doby komponuje převážně instrumentální hudbu ve výše popsaném eklektickém stylu. Jeho originalita spočívá v hravé lehkosti, se kterou proplouvá spletí reminiscencí a výrazových gest všeho druhu, aniž by se s nimi ztotožnil, maje od všeho ironický odstup. Výjimečné skladatelské mistrovství, se kterým tak činí, jej při tom spolehlivě chrání proti napodobitelům a zaručuje mu postavení jednoho z klasiků 20. století.

Album od vydavatelství Winter & Winter přináší dvě komorní díla z posledního období. Skoro půlhodinové *Trio o třech částech* pro housle, violoncello a klavír z let 1984-85 se tváří jako kus poctivé komořiny. Různá kompoziční klišé a karikovaná výrazová „vzplanutí" jsou zasazeny do proudu romanticky evoluční hudby, vše je jen nějak mírně pokřiveno, takže jsme ponecháni v nejistotě, co je míněno vážně. Podivuhodným útvarem je i druhá skladba: *Schwarzes Madrigal* pro sbor s doprovodem trubky, tuby a bicích nástrojů z let 1998-99. Text tvoří názvy afrických měst vyslovované s různou (správnou i nesprávnou) akcentací. Odkazy na africkou hudbu tu chybí, nebo mají jen velmi stylizovanou podobu.

Obě skladby jsou plné jiskřivé a nápadité hudby, barev, rytmů a různých překvapení a lze si je vskutku posluchačsky užít. Kagelovu estetiku představují spíše z té vážnější strany, reprezentované jeho koncertní tvorbou (druhou linii tvoří jeho scénicko-hudební projekty). Nahrávka na albu má vysokou technickou i interpretační úroveň a spolu s luxusním obalem tvoří dokonalý artefakt. MIROSLAV PUDLÁK

jiří durman, miroslav posejpal: forgotten memories vol. 5 a 6

Vlastní náklad, posejpal@mbox.dkm.cz.

Významné improvizační duo rekapituluje řadou *Forgotten Memories* svoji činnost v osmdesátých letech. Bohužel netuším, zda disky s pořadovými čísly 1-4 již vyšly či ne a kolik položek má celá série v konečné podobě mít. Je však smutné, že materiál takových vlastností musí vycházet, přestože kvalitně vypraven a remasterován samotným Miroslavem Posejpalem, ve vlastní produkci na CD-R a že se „kamenným" firmám patrně nezdá sdostatek atraktivní.

Miroslav Posejpal

Oba dva disky mají, kromě společného názvu uvedeného v titulku recenze, ještě sáhodlouhé „podnázvy". V případě Vol. 5 zní *Message From The No Man's Land I - Song Of Mountain And Desire*, úplná titulatura Vol. 6 je *Message From The No Man's Land II - Song Of The Dark Clouds, Forest And Oak Tree*. Oba jsou také rozděleny na 7 a 5 hudebně na sebe navazujících tracků.

Vol. 5 přináší záznam z barokní rotundy Šternberského paláce v Praze pořízený koncem dubna 1988. Oba protagonisté se obklopili množstvím nástrojů, Posejpal vedle kontrabasu obsluhuje violu, Durman se soustřeďuje zejména na klarinet, nejrůznější perkuse (trubicové zvony, gongy, temple block) a flétny. Nástroj, který je pro ně nejtypičtější, totiž saxofon, na albu vůbec nezazní. *Píseň hory a touhy* nenese nejmenší stopu jazzové zkušenosti obou hráčů, jedná se o symbiózu dvou zvolna se odvíjejících zvukových dějů, jejichž průsečík, podpořený skvělou prací s přirozeným dozvukem prostoru, se možná odehrává mnohem více v hlavě posluchače, než u hudebníků. Předivo dlouhých tónů dechů, jasného cinkání perkusívních nástrojů a krátkých motivků kontrabasu je fascinující svou kontemplativní polohou, kterou ani jeden z hudebníků neporuší náhlým výpadem, touhou po gradaci, nebo náznakem ostináta. Durman s Posejpalem nám nabízejí pomalou procházku zvukovou krajinou, kde se zastavil čas a kde se na každém kroku stáváme svědky jedinečného úkazu.

Několik výrazněji vyčnívajících prvků však CD samozřejmě má. Je to především echem místnosti skvěle zvýrazněný křišťálový zvuk fléten a Posejpalova viola v samém úvodu. Jediné, co by se disku dalo vytknout je trochu neústrojně znějící Durmanův akordeon, jehož průrazný zvuk a bohaté harmonické možnosti v půli improvizace hrozí posunout ji do agresivnější a banálnější roviny. Díkybohu se tak nestane a druhá, mnohem jednodušší a hlubší akordeonová pasáž je již zcela na místě.

Na druhém záznamu, nahraném o dva týdny později ve Smetanově divadle, se hudebníci obklopili o poznání větším množstvím nástrojů. Durmanovi přibyl altsaxofon, basový klarinet, marimba a basový buben, Posejpalovi harfa a velký gong. Dozvuk sálu není tak výrazný jako v rotundě, ticho mezi zvukovými útržky proto působí napjatěji. Hudba sama se posouvá do tradičnější a pochmurnější polohy, je o poznání hektičtější a dochází v ní i k zúročování jazzových postupů. Ty znějí nejlépe v závěru, kdy Durmanův freejazzově drásavý saxofon (stále jen v dlouhých tónech) vede vzrušený dialog s utlumujícím kontrabasovým doprovodem.

S nahrávkami zachycujícími improvising mám posluchačský problém. Většinou mají pramálo atmosféry a působí na mě rozvlekle a sebestředně. V případě *Zapomenutých vzpomínek* však mohu jen chválit a nadšeně doporučovat. Jedná se totiž o prvotřídní ukázku muzikantské kázně a nápaditosti. Hudba Durmana s Posejpalem byla jednou z prvních vlaštovek směru, jímž se nyní zabývají Zapomenutý orchestr Země snivců nebo soundartový experimentátor Martin Janíček. PETR FERENC

when the sun goes down – the secret story of the rock'n'roll

4 CD, Bluebird.

Jak titul, tak i podtitul a konečně i samotný label, u něhož tato čtyřdisková kolekce vyšla, mohou být zavádějící. Nejde ale ani o úpadkové nahrávky legendární memphiské firmy Sun, ani o sbírku nějakých obskurních *previously unreleased* nahrávek dokládajících, že všechno bylo vlastně

jinak. A není to ani průřez předválečnou produkcí problematické značky, která tehdy svojí ediční politikou na nějaký čas přivedla celou bluesovou scénu zugrunt. Solidně připravená řada dnešního Bluebirdu ve skutečnosti není ničím méně a ničím více než dalším pokusem o průřez historií americké lidové a z ní bezprostředně vycházející populární hudby.

O něco podobného se poprvé pokusil podivínský vševěd jménem Harry Smith v roce 1952, když sestavil pro Aschovu firmu Folkways krabici dlouhohrajících desek s nahrávkami ze šelakových desek z přelomu dvacátých a třicátých let. Ta se stala vpravdě kultovní záležitostí a zcela zásadní měrou přispěla k folkovému boomu šedesátých let. Po půlstoletí máme nyní k dispozici přinejmenším čtyři albové boxy srovnatelné šíře: čtyřdiskový komplet Columbie *Roots'n'blues* z počátku devadesátých let, o něco mladší šesti-, respektive osmidiskovou reedici Smithovy antologie, zánovní čtyři kompakty *American Roots Music* a konečně tento zbrusu nový bluebirdovský komplet.

Smithova antologie byla intuitivně vedeným průnikem do mizejícího, i pro samotného Smithe neznámého světa, balancujícího na rozhraní folklóru a zábavního průmyslu, s vyváženým podílem hudby černé a hudby bílé. Kolekce *Roots'n'blues* měla (v příznivém momentu rozmachu digitálních reedic, obnoveného kultu Roberta Johnsona, tehdy aktuální dvojice akustických alb Boba Dylana a samozřejmě i televizní série *MTV unplugged*) být jakýmsi „novým Smithem", čemuž odpovídalo i obdobné zastoupení blues a hillbilly music, navíc v mnohdy nepříliš obehraných ukázkách. Rounderovská *American Roots Music*, vydaná souběžně se stejnojmennou, extrémně luxusní knihou je zase průhlednou, leč logickou reakcí na nečekaný úspěch filmu *Bratříčku, kde jsi?* (*O Brother, Where Art Thou?*) a následných projektů. Producenti Rounderu zde nastrkali do jednoho pytle s bluesmany a appalačskými fiddlery i folkařské superstars a také lecjaké nové objevy dříve ignorovaných žánrů – pro dorostence s discmany je to už beztak všechno jedna hudba a třicátá léta od padesátých rozeznají nejspíše podle poklesu hladiny šumu ve sluchátkách.

Čtyřkompakt *When The Sun Goes Down* ovšem moc nešumí, nejde totiž o přepisy z ohraných šelaků, ale zřejmě originální záznam, jen podtitul je hrubým anachronismem – takzvanému současnému posluchači bude totiž třeba ještě dovysvětlit, co to byl ten „rock'n'roll". Jednotlivá alba (nazvaná *Walk Right In*, *The First Time I Met The Blues*, *That's Chicago's Southside* a *That's All Right*) kráčejí ve volné chronologii od strohého *Catfish Blues* Roberta Petwaye až k první nahrávce Little Richarda z roku 1951. Výběr se zeširoka opírá o celý katalog mateřské RCA, která hrála významnou, svého času snad i dominantní roli na trhu race records a také v bělošské linii k jejím objevům patřili ti největší, totiž Jimmie Rodgers a rodina Carterova. Nejde zde o mysteriózní kuriozity, ale spíše o hudbu, která prokázala svoji životaschopnost v dalších desetiletích. Na rozdíl od výše uvedených antologií je tentokrát na první pohled patrný výraznější podíl skladeb spřízněných s jazzem, a o to menší procento rané country. Na žádné z předchozích antologií neznělo tolik plechů a tak málo skřipek.

Ke cti autorů – mezi nimiž je i expert na venkovské blues David Evans - budiž konstatováno, že se nenechali vyvést z míry předchozími dramaturgiemi: Smith neSmith, memphiského Guse Cannona prostě vynechat nelze a z jeho repertoáru pak nebylo třeba naschvál vybírat něco jiného než skvělou *Feather Bed*. Několikrát se zde také objevují známé věci, jako třeba presleyovská *That's All Right*, v původních, nebo alespoň původnějších verzích.

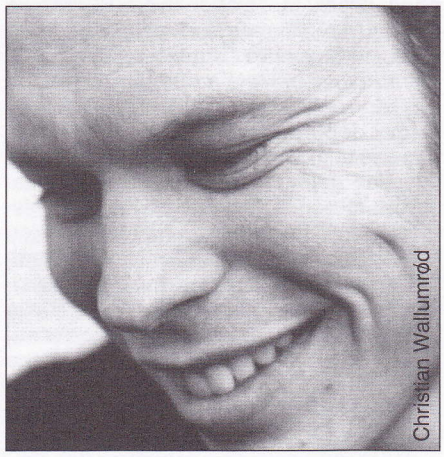
Jak vidno, šlo to i bez Roberta Johnsona: na rovnou stovku tracků se vešla uspokojivá porce ryzího country blues, přehlídka hlasové krásy bluesových královen, všechny tři nejdůležitější jugbandy, obě nejzářivější jména tehdejší zárodečné country, špičky boogie woogie a celá první generace městského blues. A k tomu pro zpestření pionýr kreolské knoflíkovky Amédé Ardoin, guvernér Jimmie Davis s doprovodem bluesmana Oscara Woodse, na dlouhá léta osamocený černoch v řadách členů nashvillské Grand Ole Opry jménem Deford Bailey i věhlasný reverend J. M. Gates. Bylo by jistě možno sestavit polopatičtější výběr rock'n'rollové prehistorie, zcela jednoznačných dvanáctitaktových vypalovaček najdeme v jižanské hudbě bezpočtu. Ale přesně v téhle koncentraci, naředěné hrůzným zjevením mladého Paula Robesona a libozvučně bluesujícím školeným sborem The Hall Johnson Choir, se to poslouchá nejlépe.

JAN SOBOTKA

close erase: dance this

Bp records.

Norského klavíristu Christiana Wallumrøda známe jako nadějnou akvizici ECM, kde nedávno vydali jeho titul komorního jazzu *No Birch*. Třetí album jeho elektrického tria ale připomíná, že v dnešním světě hrají hudebníci v několika projektech zároveň, často v prudce kontrastních.


Christian Wallumrød

Není sám, kdo dnes křísí a variuje hancockovské hraní na varhany a elektrické piáno. Uri Caine má svůj projekt Bedrock s živou rádoby strojovou rytmikou, kapitolou pro sebe je populární trio Medeski Martin & Wood, i sám Hancock se v páru s producentem Billem Laswellem dostal do fáze, kdy se inspiruje přínosem mladších generací a hraje obnoveně. Norský jazz má za sebou třicet silných let (Garbarek, Rypdal), zároveň tu nastupuje nová generace improvizátorů a postjazzmanů, poznamenaných technologiemi a konceptualismem (Supersilent, Nils Petter Molvaer, Tøre Elgaroy, hudba z edice Rune Grammofon...). Wallumrød jako by byl na rozhraní: ještě stihl milovat a absorbovat první estetiku (dokonce v jednom místě cituje motiv Coltraneovy A Love Supreme), s jejími stylovými příznaky se ale teď spouští s tou druhou.

Ta nejdůležitější hudba na albu, suita *ZOO Solitude*, je, stručně řečeno, hudba živých lidí, kteří se zkoušejí přiblížit zvukovému světu přístrojů. Vůbec při tom nejsou strojově studení a pravidelní, dokonce spíš patří méně do dnešního digitálního světa a víc do dávného okouzlení elektrickým proudem a magnetickými poli. Trio zůstává transparentní (elektrický klavír, baskytara, bicí), přitom však během skladeb dokáže měnit zvuk. Wallumrød se rozehrává normálním dobrým jazzrockem, pak se však zaposlouchá do zvuku svého nástroje a začne ulpívat na detailech, opakovat si je, jemně měnit skrz jakési filtry... Od vyprávění děje k lyrické introspekci se postupně dostane každý z přítomných, včetně bubeníka: jako by se vždycky některý z nástrojů propadal do snu. Nutno říci, že mnozí asi budou poslouchat album z druhého konce: od skladeb, kde je dominantní rytmické, místy funkové hraní. The Wire v jeho souvislosti nabízí spojnice: klávesy Chicka Corey u Davise a Jana Hammera v Mahavishnu Orchestra. Ale tohle album nemá dva póly: i konkrétnější *Dance This* a *Rigid Digit* jsou plné zvukomalby, i psychedelicky rozmlžené *ZOO Solitude* může být naplněno výzvou z titulu: Zatančí tohle, pokud to dokážeš! Tančit na takto nepohodlnou předlohu může koneckonců vést k pohybům, jež naše těla dosud vůbec nenapadla.

PAVEL KLUSÁK

david krakauer's klezmer madness: the twelve tribes

Label bleu.

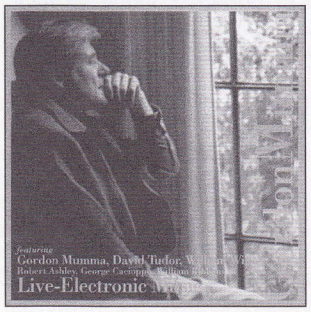
David Krakauer je jedním z umělců, kteří se snaží posunout význam slova klezmer dál než jen k svatebnímu veselí, s nímž býval až do vlny „židovské renesance" 70. let spojován. Jako klarinetista pohybující se i v oblasti vážné hudby a jazzu k tomu má skvělé předpoklady. Pokud na své nové album (celkem čtvrté, druhé u Label Bleu) zařadil kromě vlastních skladeb i tradiční melodie, pak jen proto, aby ukázal, že tradice není záležitostí muzea, ale života a že písně z repertoáru Naftuleho Brandweina a Davea Tarrase (klarinetových hvězd předválečného klezmeru, s jejichž odkazem se musí vyrovnat asi každý, kdo se v tomto žánru pohybuje) nemusí hrát jen revivalové soubory. V jeho kapele mu sekundují kromě bicích, basy a akordeonu i dvě elektrické kytary. Taneční rytmus sice je většinou přítomen, tradiční rytmy jako je bulgar, hora či freilach se mísí s rockovými, funkovými nebo latin-

sko-americkými podněty. Stejně tak se kytary neomezují na jednoduchý doprovod, ale jsou rovnocennými partnery klarinetu, což platí i pro akordeon. Krakauerův styl hry, frázování i zdobení melodie vychází z tradice, ale díky zkušenostem z jiných žánrů je schopen obsáhnout více odstínů výrazu.

Obal alba zdobí symboly dvanácti izraelských kmenů, za nimiž vidíme zamlženou siluetu Manhattanu s rozeznatelnými budovami WTC. Album vznikalo na konci roku 2001, není divu, že Krakauer reflektuje i události z jedenáctého září. Skladba *The New Year After...* údajně vznikla poté, co na židovský Nový rok – Roš Hašana – poslouchal v synagoze hru na roh šofar. Emotivní hlas tohoto nástroje – „výkřik člověka tváří v tvář vesmíru" – tvoří základ dramaticky gradující a do ticha opět mizející kompozice. Dramatické vývoj, změny dynamiky a tempa jsou vůbec pro Krakauera příznačné a jsou dalším prvkem, který jeho hudbu vzdaluje jednoduché taneční zábavě.

Television Frailachs představuje Krakauerovu odpověď na otázku po jeho folklórních kořenech. Je to směs z melodií televizních seriálů, na nichž vyrůstal, a které transformoval do stupnic obvyklých v židovské hudbě. Pokud přistoupíme na jeho chápání tradice, nepřekvapí nás ani závěrečná skladba *As If*. V ní kapelu vyměnil za DJe a programátora jménem Socalled, nad jehož smyčkami v hiphopovém rytmu volně improvizuje. Takové rytmy jsou pro současné židovské obyvatele Lower East Side koneckonců asi obvyklejší než freilach jejich dědečků.

Vydavatelství Label Bleu u nás „papírově" distribuuje firma Classic: bohužel však tak tajnosnubně, výběrově a bez informačního zázemí (kdo ví, že u ní aktuálně vycházejí Steve Coleman či Gary Lucas?), že se zdráháme uvést ji jako domácí zdroj za lomítko. MATĚJ KRATOCHVÍL



gordon mumma: live electronic music
Tzadik

Ve srovnání s dneškem se šedesátá léta v elektronické hudbě zdají jako doba kamenná. „User-friendly" programy se naučí ovládat každý, což na první pohled otevírá velké možnosti experimentátorům. Na druhou stranu – a pohled na současnou hudební produkci to potvrzuje – se leckomu nechce hledat osobitý zvuk, protože práce s předpřipraveným továrním materiálem je lákavě snadná.

Před čtyřiceti lety musel být skladatel elektronické hudby také zručným elektrotechnikem a kutilem, díky čemuž měl těsný kontakt se zdroji zvuku. Gordon Mumma patřil na americké scéně mezi těch několik osobností (vedle Johna Cage a Davida Tudora), které objevovaly možnosti elektroniky v hudbě a pomohly tak vydláždit cestu, která vede až k dnešním laptopovým umělcům.

Album, jež – už sedmdesátiletému – Mummovi vydal ve svém vydavatelství John Zorn, by mohlo být používáno jako výuková pomůcka k dějinám hudby. Skladby zde uvedené patří mezi průkopnická díla v oblasti kombinování elektroniky s živými nástroji. V této symbióze mohou oba světy stát rovnocenně vedle sebe, jak je tomu v *Than Particle* (jediná výjimka, která nepochází ze šedesátých let), což je dialog mezi akustickými perkusemi a elektronicky generovanými zvuky hranými přes klávesnici počítače. V jiných případech prochází akustický zvuk elektronickým zařízením, jímž je modifikován. Mumma si tato zařízení navrhoval a stavěl sám a používal pro ně označení „cybersonic console". Jak rozdílné výsledky toto spojení může přinést můžeme porovnat na skladbách *Mesa*, kde je vstupním materiálem zvuk bandoneonu (hraje David Tudor) a *Horn*, kde je to Mummův lesní roh a hlasy (Robert Ashley, George Cacioppo). V prvním případě slyšíme dlouhé akordy, elektronikou ještě prodlužované, ve druhém rychlé střídání agresivních zkreslených zvuků.

V *Hornpipe* nejde jen o vzájemnou reakci nástroj-elektronika, do hry je zapojen i prostor, v němž se hraje. Skladba, která začíná jako sólo lesního rohu připomínající začátek lovecké sezóny, tak pomalu ztrácí zvukovou určitost a přenáší se do jiných rozměrů.

Medium Size Mograph 1963 je součástí série klavírních skladeb nazvaných Mographs, jejichž struktura je odvozena ze seismografických map podzemních nukleárních výbuchů a zemětřesení. Tato část je jediná, která využívá elektroniku, a něco z erupcí, které pro ni byly předlohou, v ní můžeme slyšet. MATĚJ KRATOCHVÍL

rob burger: lost photograph.
Tzadik.

Hleďme, to je ale povedené album! K podobnému výkřiku vede posluchače hned veselý a živoucí úvod Burgerova alba: suverénní akordeon se tu rozjede do rytmu, který živě odráží acidjazzovou i etnickou vlnu, která se prohnala minulou dekádou. Bylo by vlastně divné, kdyby sólový debut Roba Burgera nebyl dobrý: překvapením snad je jen to, že vychází na Tzadiku Johna Zorna (v edici Radical Jewish Music) a že si činorodý akordeonista a klávesista našel na vlastní divokou kolekci vůbec čas. Vede Tin Hat Trio, jedinečný a kupodivu i dost úspěšný sanfranciský soubor pro alternativní výlety z lidové americké instrumentální hudby (viz recenze v předchozím čísle HV); vyhledávají ho ale i jiní muzikanti – s Billem Frisellem třeba natáčel kytaristovu filmovou hudbu.

Na *Lost Photograph* požádal Rob Burger o doprovod spolehlivé downtownské chameleóny, u nichž nehrozí stylová banalita: kontrabasistu Grega Cohena (Masada, Tom Waits, Lou Reed, mnohé Zornovy projekty) a bubeníka Kennyho Wollesena (Sex Mob, Bill Frisell). Vedle dvou kolegů se obklopil širokým instrumentářem, který předčí i rozmanitost nástrojů v Tin Hat Triu: Rob Burger tu své židovské melodie (plus dvě lidovky a *Youkali* od Kurta Weilla) rozehrává postupně na harmonium, drnčící preparované piáno a klavíry-hračky, celestu, zvonkohru, orchestrion, hammondky, marxofon, indické bendžo, krátkovlnné vysílačky a hrací skříňky. To vše je tu jaksi navíc, připomeneme-li si, že Burger je vnímán hlavně jako akordeonový virtuos. Všechno míří k podpoře melodických témat a jejich atmosféry: i nejbizarnější zvukový výmysl používá Burger tak, aby souzněl s náladou materiálu a podporoval jejího vnitřního ducha. Tradiční modlitební melodii *Aveenu Malkeinu* si v druhé půli alba náhle zahraje jen s akordeonem, kontrast funguje až k pocitu náhlého svátku. Trochu působí jako bezstarostný talentovaný muzikant-tulák, který na co sáhne, to rozehraje: že by nežil v San Francisku náhodou? Vzdálili-li se dnešní avant-klezmeři od tanečního gruntu, Burger je připraven kdykoli se vrátit: ale už jako ten, kdo prošel alternativou, downtownem, volnou akustickou improvizací. Poselství poslední skladby zní: i na rozladěné piáno lze zahrát dobré sólo!

Jedna z nejpodstatnějších otázek, jež si nad albem je třeba položit, zní: co to v tom démonickém Zornovi musí být za normálnost a hlubokou lidskost, když vedle vší avantgardy vydává prostředky na tyhle neodolatelné židovské písničky? Neboť, i když to jsou instrumentálky a i když mnohé z obdivu míří k umění neotřelých a přitom přirozených aranžmá, takhle sdělné rozezpívané muzice se odjakživa říkalo písničky. VINCENT PORGES

odot.lamm: my favorite things
Active suspension.

Francouzský umělec Olivier Lamm je jednou z hlavních postav současného proudu poruchami nahlodaných a jaksi důkladně rozebraných elektronických kompozic. Už jeho nedávné album *Snow Party* plné skřípavých, praskavých a pískavých momentů, zádrhelů a hluku vyžadovalo slušnou dávku otrlosti, oproti *My Favorite Things* však působí jako vcelku líbezná ukolébavka. S ním se totiž dostáváme o úroveň výše. Dovětek k názvu desky objasňuje, že 17 přítomných kousků bylo "dereconstrucovered and dethenremystified by a wild bunch of very kind and very talented people", což znamená, že Lammovy originální preparátorské skladby ještě dále rozčtvrtili a obvykle k nepoznání přetvořili kolegové více či méně úzce spjatí s labelem Active Suspension (nejnápaditěji Erich Zahn, Shinsei, dDamage, Domotic, Blevin Blectum, Yoshihiro Hanno...). Tento rozbor rozboru, druhá mocnina analýzy hudebních struktur staví na laptopovém softwaru a vyzařuje v prvé řadě naprostou svobodu projevu a svěží hravost pitvajících remixérů. Některé skladby sice nepředkládají více než pouhé zvukové bizarnosti, nicméně ve většině případů tyto směsi digitální všehochutě drobně usměrňuje melodický podtext – vyjádřený zejména podivnými smyčkami či

zastřenými plochami – jenž smazává onu hrozící emocionální prázdnotu ryze experimentálních děl. Autory znatelně nic neomezovalo a volný přístup k rytmům, nástrojům (Gordz dokonce přispívají čistě kytarovou HC smečí) i celkovému zpracování vyústil ve velice rozmanité a odvážné pokusy, jež se díky novým technologiím zásadně odlišují od běžné melodicky zaměřené „intelligent dance music" produkce. Počítačová ‚glitch' abstrakce dnes odkrývá nejrozsáhlejší dosud netknutá pole a tato deska zajímavě naznačuje, jakými způsoby se na nich dá orat. Zúčastnění divoši ze zvukového hlediska nejsou právě nejlaskavější, ale talent jim, zdá se, upřít nesmíme. HYNEK DEDECIUS

pulseprogramming: tulsa for one second

Aesthetics.

Aneb jak dál s hudbou digitálních fragmentů, materiálem záškubů kompaktního disku. Vynálezce „scratchování kompaktem", japonský sedmdesátiletý klasik Yasunao Tone, takovou hudbu nesnáší: je to popření mých principů, říká radikál z hnutí Fluxus, jehož tvorba je opravdu krajní abstrakcí.

Chicagští Pulseprogramming z toho nejsou nijak nešťastní: spíš než na Tonea myslí, hádáme, na Björk, která asi nejradikálněji nabídla nové zvukové možnosti ve jménu písničkářství a poezie. Nejsou v pravém slova smyslu hudební skupinou, ale multimediálním společenstvím, v němž spolupracují muzikanti, filmaři, režiséři scénických událostí a jeden básník. Album, s nímž přicházejí, je nezakrytě ambiciózní: nabízí písně a plochy produkované velmi pečlivě, byť nezávisle, a s nárokem na jakousi hitovou naléhavost, byť s použitím nového zvuku. Přes něj však zní jednou violoncello, jindy tranceový automatický rytmus, tedy můstky pro mírnější publikum. Vokály (střídají se ženské i mužské) nesou často melodramatičnost, velké gesto: myslíme-li na spojení s Roxy Music, pak je tu nejméně tolik elegána Briana Ferryho jako vynálezce Briana Ena. Samotné melodické a formální půdorysy nejsou nic superpoutavého: jinak je to ale dost zajímavý pokus přetáhnout principy dnešních avanturistů do konvenční písničky, aniž by autorský pár východiska znehodnotil.

Příhodu, která patří do dějin hudby devadesátých let, mi přinesla prodejna disků v pražské Vodičkově. Chlapec asi čtrnáctiletý nesl vrátit „rozbitou" magnetofonovou kazetu: hudba na ní praskala jako stará gramodeska! „Ale to tam je naschvál," přesvědčoval ho nevěrohodně prodavač, „takhle oni tu hudbu teď dělají!" Kolikanásobně víc reklamacím asi budou muset čelit prodejci, ujme-li se pop vzoru Pulseprogramming?! Ale má i jednu výhodu: poškrábe-li se kompaktní disk s touto hudbou doopravdy, část publika si ani nevšimne.

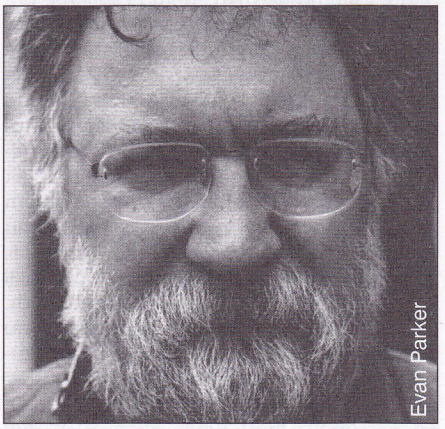
P. S.: V recenzích jsme přestali uvádět data vydání: píšeme jen o nových titulech, jediný letopočet si lze tedy naprostou většinou domyslet. Díky dobrému kontaktu s berlínskými promotéry Dense můžeme v této recenzi nabídnout titul, který vychází později než tento časopis, v únoru 2003.

PAVEL KLUSÁK

evan parker / phil wachsmann / teppo hauta-aho: the needles

Leo records.

Angličan Evan Parker (ročník 1944) patří k nejosobitějším světovým saxofonistům už od přelomu šedesátých a sedmdesátých let: utvářel ho někdejší Spontaneous Music Ensemble a on zároveň spoluvytvářel jeho přístupy k volné improvizaci. Od té doby hrál s kdekým a vydal i řadu sólových desek. Nedávno si založil vlastní label Psi Records, na kterém svůj dosavadní profil obohacuje o další průhledy.


Evan Parker

Dvojalbum *The Needles*, na kterém s ním účinkuje houslista Phil Wachsmann a kontrabasista Teppo Hauta-aho, nabízí jak živý záznam koncertování na finském festivalu Kerava v červnu 2000, tak nahrávku z londýnského studia Gateway o necelý rok později. Vždycky bylo zajímavé sledovat Parkerovu reakci na muzikanty, s nimiž vystoupil na pódiu (měli jsme šanci pozorovat ji i před nedlouhým časem v Praze, Pardubicích a Karlových Varech). V tomto případě je výsledek přímo vzorový. Předně: trojice spolu v této sestavě vystoupila poprvé, i když se z různých konstelací znala. Parker od počátku převzal vedoucí úlohu, a tím do jisté míry predestinoval další průběh. Ten se však odvíjel poněkud jinak, než bývá zvykem podle sloganu "hráči na sebe telepaticky reagovali". Někdy mi připadá, že tu existují tři téměř nezávislé hudební linie, které na sebe samozřejmě navazují, proplétají se, podeznívají a přeznívají, ztišují se a zvýrazňují, což suma sumárum vytváří zcela novou souhru. Parkerovi partneři tak reagují v meandrovitých přiznávkách, odklánějí se, vedou si svou, aby se po chvíli se saxofonem ztotožnili. Oba jsou mistři svých nástrojů a především Wachsmann vyznává, že improvizace pomáhá v tomto světě přežít (možná, ne pouze hudebně).

Sám Parker (na rozdíl třebas od robustního Petera Brötzmanna) ve své hře slučuje stránku citovou s rozumovou, intelekt se srdcem, ale i profesní řemeslnou vybavenost s takřka bezbřehou fantazií, což mu umožňuje oslovovat posluchače i v momentech naprostého ztišení, zpomalení, práce s tajemnými zámlkami.

Obvykle se tvrdívá, že pódiová a studiová nahrávka se liší spontánností a bezprostředností na jedné straně a větší prokoumaností na straně druhé. Tento rozdíl v porovnání první a druhé desky zde není markantní a zřejmě ani vzhledem k vyprofilovanosti hudebníků nepřipadá v úvahu. Kromě dvou improvizací tria jsou na druhém disku tři lahůdky navíc: sóla Wachsmanna, Parkera a Hauty-aho. Jako kdyby na sebe prozrazovali své hudební nitro a vzápětí ho propojili s výkony kolegů. Je to nádherné dvojalbum, k němuž se lze vracet bez újmy na dalším vyznění. Z. K. SLABÝ

phil niblock: YPGPN

Ix records.

Mezi námi: Phil Niblock nemá ve skutečnosti žádné hudební vzdělání a dokonce ani nezná noty: nabízí se tedy soud „není muzikant". Přesto patřila jeho orchestrální skladba *Dissemination* k nejpříjemnějším překvapením předloňských Ostravských dnů nové hudby. Niblockův hudební styl se dá celkem jednoduše popsat jako „monotónní" – v nejčistším slova smyslu: jsou skutečně jen (nanejvýš repetované) dlouhé tóny, zaznamenané pouze čísly frekvencí a zaznívající tak blízko u sebe, že vytvářejí zázněje. Takto vznikající pulsace jsou také jedinými rytmy, které se dají u Phila Niblocka najít.

Z tohoto popisu lehce vzniká dojem, že musí nutně jít o hudbu značně nezáživnou (a většina lidí ji tak vnímá). Ve skutečnosti je „komponovaná" stránka jeho skladeb pouze jakýmsi nezbytným, ale pro poslech vedlejším základem – o zbytek se už postarají akustické zákony. Hlavním smyslem této hudby je totiž fascinující a bohatě proměnlivá hra svrchních tónů a pulsace interferencí. Pro Phila Niblocka je jakousi „utkvělou myšlenkou", které se věnuje už dobrých třicet let. Všechny jeho skladby jsou pak stále novými variacemi na toto téma.

Dvojalbum s názvem YPGPN neboli Young Person's Guide to Phil Niblock, je parafrází názvu známé hudebně-výchovné skladby Benjamina Brittena *Průvodce mladého člověka orchestrem* a letos je vydalo v reedici (poprvé vyšlo na londýnském beatovém labelu Blast First v roce 1995) vydavatelství XI Records (www.xirecords.org). Přináší celkem sedm skladeb, z nichž si může „mladý člověk" vytvořit poměrně přesný obrázek hudby Phila Niblocka. Všechny skladby mají původ v nahraném materiálu akustických nástrojů, který je očištěn od nádechů a smíchán v osmistopém záznamu.

Na nahrávce *Held Tones* (1982-1994) je to flétna Barbary Held, ve třech dalších skaldbách slyšíme Ulricha Kriegera, který hraje v *Didjeridoos and Don'ts* (1992) na didžeridů a v *Ten Auras* (1994) na tenor saxofon. V *Ten Auras Live* (1994) se pak přidává se svým živě hraným saxofonem k již hotové nahrávce.

Na druhém disku jsou zastoupeny poměrně efektní hluboké žesťové nástroje: *Trombone Piece* (1978-94) hraje James Fulkerson. Druhým trombónistou je Jon English s *Third Trombone* (1979-94) a třetím George Lewis, který hraje i na suzafon v *Unmentionable Piece for Trombone and Sousaphone* (1982-94). Právě v těchto skladbách dochází svrchní tóny nejbohatšího uplatnění.

Hudba Phila Niblocka jen málo připomíná nějakou jinou hudbu. Daleko blíže má ke zvukům, která nás běžně a nepovšimnutě obklopují: posledně zmíněná skladba pro trombón a suzafon připomíná ze všeho nejspíš závody těžkých náklaďáků do kopce.

Značnou nevýhodou Niblockovy hudby je, že se nedá poslouchat příliš potichu. Všechny její nuance vyzní až v dokonalé a velmi hlasité reprodukci, pokud možno kvadrofonní. Není to zrovna hudba do domácnosti, zato se může velmi dobře využít při různých „chill outs"; to jsou také místa, kde Phil Niblock – po boku různých kreativních dýdžejů a laptopových čarodějů – nejčastěji vystupuje. JAROSLAV ŠŤASTNÝ

frode haltli: looking on darkness

ECM new series.

Akordeon se jen pomalu zbavoval téměř výlučně folklórního či šramlového využití, aby se v poslední době dočkal větší pozornosti ze strany soudobých skladatelů. Napomohli tomu jistě i klasicky vzdělaní a po původním repertoáru celkem logicky toužící akordeonisté, kteří se objevují ve stále větším počtu, včetně zřejmých osobností. K nejnadějnějším talentům nastupující generace patří Nor Frode Haltli (* 1975), sbírající jedno ocenění za druhým (naposledy titul Mladý sólista roku 2001 na mezinárodním festivalu v Bergenu) a udivující žánrovým a stylovým interpretačním záběrem: od komorní moderní hudby přes působení ve folklórním ansámblu Rusk až k jazzu směřujícímu triu Poing.

Frode Haltli

Pro debutové recitálové album (a hned u ECM!) si Haltli vybral skladby, v nichž se cítí být údajně nejvíce „doma": skladby současných skandinávských autorů mladších generací B. Sørensena, P. Lindborga, Maji Ratkje, Magnuse Lindberga a A. Schaathuna. Některá z děl na albu byla dedikována přímo této vycházející hvězdičce.

Všech pět jednovětých skladeb spojuje značná náročnost – hráčská i posluchače. Projevila se v nich nejen snaha po maximálním využití technických možností nástroje, ale i hlubší myšlenková závažnost. Sørensen se v titulní skladbě alba *Looking on Darkness* nechal inspirovat formální a obsahovou stránkou Shakespearova Sonetu č. 27, naproti tomu *Bombastic SonoSofism* P. Lindborga představuje pokus o převedení filozofické metody řeckých sofistů (dokazování pravdivosti výroku pomocí jeho negace) do kompoziční práce s tematickým materiálem.

Vrcholem alba se však zdají být dvě následující kompozice: *gagaku variations* Maji Ratkje a *Jeux d'anches* Magnuse Lindberga. Ratkje napsala svou skladbu na základě pečlivého studia japonské tradiční hudby a následné stylizace jejích příznačných intonací, i když jí nešlo o vytvoření díla v japonském stylu. Programním východiskem se jí stal japonský termín „wabi sabi" který by bylo možné přeložit jako „krása nedokonalých věcí". K akordeonovému partu, „šitému na míru" přímo Haltlimu, přistupuje smyčcové kvarteto (na nahrávce Vertavo String Quartet): pro čistě sólové album je rozšíření zvuku zároveň šťastným intermezzem. Nutno též podotknout, že tu nešlo o první autorsko-interpretační spolupráci této dvojice. Jedna z nejprogresivnějších soudobých norských skladatelek (o jejím sólovém albu píšeme na jiném místě této recenzní rubriky) totiž Haltlimu věnovala i další skladby.

Fin Magnus Lindberg patří v současnosti k vůbec nejpopulárnějším skladatelům. Svou proslulost si získal zejména svou schopností syntetického propojení neskutečného záběru inspirací od indické hudby přes „postserialismus" až k punku či rocku. Ke skladbám typu *Kraft*, *Aura* či trilogie *Kinetics-Marea-Joy* pak tvoří *Jeux d'anches* jakýsi komorní protipól, ve kterém se ovšem všechny prvky Lindbergova kompozičního stylu projevily také (masivní zvuk beatově rytmizovaných akordických úderů, jemná práce s detaily apod.). Album uzavírá *Lament* norského skladatele A. Schaathuna.

Ve všech kompozicích Haltli dokazuje, že je nejen technicky dokonale vybaveným interpretem, ale má i skvělý cit pro svůj nástroj. Dokáže jej s maximální lehkostí a nenuceností rozehrát do nejvyhrocenějších poloh, ať již jsou to brunátné klastrové plochy či falzetově zabarvené vysoké tóny. K tomu pak přistupuje i jeho duševní spřízněnost se skladbami.

Vydání alba *Looking on Darkness* je tak velice zpestřujícím počinem pro trh, a to minimálně ze dvou důvodů: představil se na něm talentovaný hudebník, který si vzhledem ke svým nepochybným interpretačním kvalitám recitálovou desku jistě zaslouží, a zároveň se odkryla méně známá tvář soudobé skandinávské tvorby. VÍTĚZSLAV MIKEŠ

paul lovens / paul hubweger / john edwards: papajo

Emanem.

Když jsem jako malý dostal kazetový magnetofon s vestavěným mikrofonem, postavil jsem ho k televizi a – napůl na zkoušku – nahrál zvuk několika filmů. V posteli jsem si pak nahrávku pouštěl do sluchátek. U horších filmů nic významného nescházelo, všechno bylo v dialogu: ty druhé ale člověka nutily vzpomínat, k čemu se zaznamenaný zvuk váže. Britští volní improvizátoři vyvolávají při poslechu záznamu právě takové vzpomínky: co to tam ti lidi sakra dělají, říkáme si, když se nám nedaří identifikovat činnost, která vedla k podivným zvukům nástrojů, neustále předefinovávaných. Bubeník Paul Lovens i kontrabasista John Edwards patří ke klasikům britské scény, tady se k nim přidal brémský trombonista Paul Hubweger: ani on nehraje plně „hudbu tónů", realizuje skrze nástroj úpění a mručení, výraz a neladěné křivky, emulující spíš zvuky z reálného světa.

Sleeve-note teoretika a hudebníka Petera Niklase Wilsona patří k esejistickým chvalozpěvům na improvizaci, které dráždí: snaží se teoreticky zaštítit cosi, co je z velké části mimo slova, a navíc nepotřebuje obranu. Citujme aspoň dobré citáty, jež sem Wilson posbíral: Eddie Prévost z britských AMM říká, že impovizující hudebník „když seče, nemyslí na sklizeň", což je dobrá připomínka, že ponor hudebníků do bezprostřední přítomnosti hry je něco trochu jiného než zaznamenaná hudba na nosiči. „Je třeba utéci od not ke zvuku," řekl prý saxofonista Albert Ayler: a asi by mu to podepsali i muzikanti z generací, jež notový zápis využívaly plně. Do třetice: jakési trio téhož obsazení (Wilson neříká které) mluvilo o své hře na „bassdrumbone", tedy jeden komplexní nástroj, nikoli hru tří individuí na své tři instrumenty.

U britských spojek volné improvizace se člověk v jisté fázi zklamaně lekne, že jde o styl: pak s úlevou slyší, že dobrá individua dál a dál přinášejí nečekanou novou hudbu. Hubweger, hráč lehounkých a čistých otisků, drží se slavnějšími Brity linii bez větších problémů. Největším otazníkem nad touto hudbou zůstává psychologická stránka takto volné improvizace: co to tam v těch lidech tu hudbu dělá? Třeba se jí někdy bude tento list zabývat na rozsáhlejší ploše. PAVEL KLUSÁK

deadbeat: wild life documentaries

~scape music.

Když před čtyřmi lety Stefan Betke, skrývající se pod pseudonym Pole, vydal svou první nahrávku podivně strukturovaného minimalistického šumivého dubu, svět neskrýval nadšení: do podobné komnaty ještě před ním nikdo nenahlédl. Do zamlžených vzpomínek na Jamajku v kombinaci s experimentální elektronikou se ovšem přece jen nenořil sám a rozhodl se proto tuto mikroscénu soustředit kolem vlastního berlínského labelu Scape. Nutno dodat, že alba většiny ‚žáků' paradoxně kvalitativně převyšují produkci ‚učitele-zvukotvůrce', tj. Stefana samotného.

Důkazem budiž právě recenzovaný výtvor montrealského (na tamní scénu pozor! viz Mitchell Akiyama, Akufen atd.) spřízněnce jménem Scott Monteith. Nesoustředěný poslech odhalí jen nevýrazné, nekonečně echované houpavé rytmy utopené v nánosech mírumilovného white noise, které splývají v líbezný monotónní tok bez zásadnějších melodických vložek. Když se však posluchač odhodlá do této zdánlivě neprostupné kouřové clony vejít, zjistí, že stavba tracků skrývá mnoho zajímavých prvků a že o jednotvárnosti ve skutečnosti nemůže být řeč –

Scott totiž dbá na detaily. Za nejvýraznější složku ambientně laděných skladeb lze považovat všudypřítomný pestrý šum: ten nahrávku v prvé řadě příjemně ‚znečišťuje', ale nezůstává jen u toho. Díky velice důmyslným proměnám, výpadkům, návratům a neustálému jemnému modulování se jedná o překvapivě živý element, jehož nezvyklost jen přispívá k atraktivnosti alba. Vedle přesypávání plážového písku samozřejmě nechybí hluboké basové partie (jež ovšem opět jako by se bály na výsluní), samplované beaty a perkuse (od líného dubu přes mikrohouse až k downtempovému konci) i určité melodické vrstvy, které se zcela v duchu oparem zahaleného konceptu uplatňují spíše nejasně a v náznacích. Monteith zřetelně odmítá chytlavost a raději vše lišácky ukrývá s pomyslným mottem ‚chceš-li si užít, dávej maximální pozor'. Nesnadno identifikovatelný děj, bohatství motivů v těžko dešifrovatelných kombinacích, naprostá absence syntetických zvuků, vyšší nároky na posluchače... zdá se, že současná chytrá elektronika kráčí právě (nebo také?) tudy. HYNEK DEDECIUS

maja ratkje: voice
Rune grammofon.

Jak titul napovídá, máme před sebou sólové album zpěvačky norských Spunk. Hravá improvizátorka Maja Ratkje jej pojala jako koláž několika textů, spousty křiku, kvílení a žvatlání, „polních nahrávek" nečistého telefonního zvuku diktafonu a zvukové matérie vzniklé zkreslováním, samplováním a přeměnou svého hlasu, který je na albu jediným nástrojem. Ve většině z jedenácti skladeb je hlas přeměněn tolika efekty, že je úplně jedno, o jaký zdroj zvuku se původně jednalo. Neotřelá koncepce alba dostává povážlivé trhliny.

Žánrově album pojme celé spektrum zvuků od decentních clicks and cuts až po nefalšovaný noise. V závěrečné skladbě *Insomnia* jsou na ploše deseti minut všechny tyto přístupy představeny v blocích oddělených pauzami. Jinak je však celé album skladatelsky spíše průměrné. Probleskující ozvěny divokosti Spunk nenacházejí oporu podobně naladěných hráček a znějí tak nějak nepatřičně. Maja Ratkje je, jak se zdá, především bytostnou improvizátorkou s velmi širokým rejstříkem možností a expresivity, postrádá však kázeň potřebnou k vytváření pevnějších struktur. Jako by natáčení alba proběhlo zcela bez vyřazování nadbytečností - proč by také nějaké měly být, když jediným průsečíkem celé kolekce je „můj hlas"?

Když ovšem konečně zazní v rozpoznatelné podobě, jde hudební úroveň rázem nahoru. Dvanáctiminutová *Vacuum* nepostrádá přehlednou, ale dramatickou stavbu, z níž je možno usuzovat, že Ratkje je jako skladatelka jistá spíše v klidnějších polohách než v hravých a dravých. Skladba přechází z echovaných držených tónů před elektronický prach až k tichým znepokojivým výdechům a zpět. Přestože nejdelší, nenudí *Vacuum* na rozdíl od mnoha kratších kousků ani chvíli. Podobná, i když ne tak průzračná, je také titulní *Voice* a části úvodní Intro, již zmíněné *Insomnie* a roztomilé *Chipmunk Party*.

Zmíněných kvalit je ovšem přece jen málo, stopáží nepokryjí ani polovinu alba. Škoda, rád bych někdy zcela introvertní album Maji Ratkje slyšel, věřím, že by to byl moc pěkný zážitek.

Mimochodem, nádherný obal.
PETR FERENC

carolyn hume & paul may: flames underessed by water
Leo records.

mike adcock & clive bell: sleep it off
Emanem.

Dvě nahrávky z oblasti volné improvizace, dvě dvojice hudebníků, dva odlišné zvukové světy. Přesto na recenzenta působí společnou náladu, kterou lze snad popsat jako romantickou melancholii – což je charakteristika, která nebývá s volnou improvizací často spojována.

Klavíristka Carolyn Hume a bubeník Paul May čerpají pro svou hudbu na jedné straně z pramenů moderního jazzu, na straně druhé z vážné hudby. Jazzovým kořenům jsou asi nejblíže v *Haunted Taurist*, kde se k nim připojuje kytarista Bernd Rest. „Vážnohudební" vliv cítíme nejvíc ve dvou kusech s hostující zpěvačkou Sonjou Galsworthy. Hlavním zdrojem zmíněné melancholické nálady je protiklad mezi volně plynoucími akordy a strojovým rytmickým tepem bicích. Ty jsou navíc nazvučeny záměrně syrově, což kontrastuje s romantickým dozvukem klavíru. Právě tento kontrast dokáže udržet celek na hranici newageového kýče, kam by jinak v několika případech hrozil sklouznout. To platí především o místech, kde se ke klavíru přidávají syntezátory.

Melancholie Mikea Adcocka a Clivea Bella má jiné zdroje. Oba dva se věnují jiným žánrům a ke společné improvizaci se sešli na berlínském festivalu Podewil, jehož tématem byly plátkové dechové nástroje. Právě tyto nástroje, mezi nimi akordeon, harmonika a různé druhy ústních varhánků z celého světa, udávají zvukový charakter nahrávky. Doplňuje je Bellova šakuhači a Adcockovo preparované piáno. Jedním z charakteristických znaků použitých nástrojů je kolísání tónu, což vyvolává pocit jejich permanentní rozladěnosti. Do improvizace oba výrazně promítají své zkušenosti s tradiční hudbou, ať již africkou, japonskou nebo evropskou. Odkazy na hudbu, která je spojována s neurčitou minulostí se objevují a zase rozplývají jako matné vzpomínky v podobě útržku rytmu nebo náznaku melodie. Z poklidného zasnění vystupuje jen závěrečná *No More Cancan*.

Partnerský pár klavíristky a perkusionisty zůstává v okouzlení „starou estetikou", hudbou harmonie, melodie a rytmu. Lze-li u nich cítit napjatou zvědavost na zvukový detail, Adcock a Bell jsou na této pozici především. Jejich hraní je v nemalé míře tembrální: celek jistě ne, ale podstata tohoto hraní patří „hudbě zvuku". Z britské improvizátorské scény nevyčnívají jen díky tomuto konceptu: také pro citlivost a uměřenou pestrost, s níž ohledávají možnosti nástrojů.
TADEÁŠ TŘETÍ

pure: noonbugs
Mego.

Jednočlenný rakouský projekt prvními tóny potvrdí charakteristiku vydavatele: znepokojivý ambient, do něhož doléhá inspirace Alvinem Lucierem. Rezonance vysokého a hlubokého tónu se však po chvíli přestanou převalovat ve stereofonním prostoru a ustoupí mnoha dalším postupům. V navazujících skladbách (obal přímo graficky ukazuje, nakolik se původní plochy ve výsledném mixu překrývají) většinou absentuje rytmus, či spíše nás plynutí donutí hledat jej v amplitudách zvuku. Principem je opravdu ambient jako vůkolní hudba, v hlubokých prodlevách, disonancích a hrubozrném nesouzvuku však pro běžné chápání spíš děsivá, rušivá, nepříjemná. Celkové uspořádání je elektronické, svůj podíl tu však mají i zvuky z akustických nástrojů, téměř stále plyne pásmo „reálného světa" Skladba *Ivan* je dekonstrukcí digitálních fragmentů sborové (ruské?) nahrávky: tříminutové intermezzo mezi „volnými větami" je najednou plné aktivity. Pure dělá nebojácnou hudbu: několikrát rozvine své principy na desetiminutové ploše do dalekých a překvapivých důsledků, konfliktní zvuk tu pak má jakési opodstatnění čehosi, k čemu muselo dojít. Je hloupé to (zase) psát, ale taková hudba to má u nás těžké: na vážnohudební komunitu je příliš elektronická, na většinové elektroniky zase přemýšlivá, pro solitéry na drogách musí znamenat nebezpečí šíleného, hrůzyplného tripu. Pro hudební demokratické myšlení se tu však nabízí podnětný individuální přístup, který si cosi bere z dnešní elektroniky, ale formálně ani zvukem nemá nic společného s jejími hlavními proudy. PAVEL KLUSÁK

the all angels concerts 1991-2001
Emanem.

Koncertní řada improvizovaných koncertů v londýnském kostele Svatého Michala a všech andělů trvala jedenáct let: jen seznam účinkujících za poslední tři sezóny čítá na šedesát jmen z Británie i odjinud. Už tady je zřejmé, jak jsou na tom Angličané jinak: pomineme-li otázky, kdo všechno by se nevyrovnal s „divnou" volnou improvizací v duchovním prostoru či kdo by na to u nás pořád chodil, zbývá problém, kdo by u nás v takovém cyklu hrál: mohl by mít víc než čtyři, pět pokračování? Ale snad je to přirozená věc, že

v našem prostoru, s našimi vzorci chování a společenskou zkušeností tu zkrátka nikdy nevznikla scéna volné improvizace.

V londýnském předměstském svatostánku, opatřeném dobrou akustikou bez nutnosti amplifikace, ovšem mohlo defilovat množství přístupů: od tonálního hraní trombonisty Alana Tomlinsona přes bubenické extempore Eddieho Prévosta pro barel, gong a činely *Na špičce jehly* až k laptopové *Poctě* Simona Vincenta. Veryan Veston použil zdejší varhany, na jejichž klávesy kladl vedle rukou i závaží farních zpěvníků: plochu pak nazval I andělé umírají. Sólo Johna Russella, škrtícího struny na své španělce, patří ke předvídatelnější podobě jinakosti improvizujících Britů: ale snad je takový soud jen výrokem toho, kdo byl na Marsu už třikrát a teď ho to tam začíná nudit.

Deset ploch na dvojalbu doplňuje zpěvačka Fabienne Audéoud, duo saxofonisty Johna Butchera s elektronikem Mattem Hutchinsonem, houslista Aleks Kolkowski, Steve Beresford & Roger Turner (elektronika a perkuse) a Oren Marshall & Marks Sanders (tuba a perkuse). Devízou všech je nezatížený přístup ke svým nástrojům a nové nakládání s jejich zvukem, ne všichni dovedou vystavět opravdu silnou plochu: v tomto smyslu je dvojalbum zprávou o realitě britské scény, ne o jejích vrcholech.

Jakmile někdo něco zahraje v kostele, vmotají se do věci úvahy, že všechno je tak či onak duchovní. U improvizátorů je to jen podtržení jejich komunikace se skrytým: ať už je to naléhavý přítomný čas vzniku nebo možnosti „za" běžným používáním nástroje, odhalování skrytého v nich. Je sympatické, že sami hráči se stavějí ke své činnosti dost prozaicky a potenciální magii ponechávají o to tajemnější, že všední. Prozaický je i důvod vydání dvojalba: cyklus s rokem 2001 skončil, protože už nebylo na nájem kostela. PAVEL KLUSÁK

napalmed: never mind the msbr, here's the napalmed

Vlastní náklad (napalmed@volny.cz).

V papírovém obalu omotaném plastovou síťkou s vloženým kouskem kovu se k nám dostává první samostatný kompakt mostecké noiseové úderky existující již od roku 1994 pod vedením Radka Kopela. Nejedná se však o úplnou premiéru na zvukových nosičích, Napalmed jsme měli možnost slyšet na Kopelem vydávané a po světě šířené řadě kompilací *Anomalous Silencer*, nebo na split-CD s legendou žánru, japonským projektem Merzbow.

První ze dvou skladeb, čtvrthodinová *MBR Not MSBR* (všechna ta záhadná písmena jsou zkratky jmen členů souboru) se nese v duchu nejsyrovější japonské produkce. Na téměř neměnné uširvoucí stěně se odehraje několik spíše náhodných dějů, zřetelnější vývoj nastává až v posledních třech minutách, kdy je stěna přerušována, až nakonec zmizí úplně. Šestapadesátiminutová *Never Mind The MSBR, Here's The MFBR* je pravým opakem předchozího opusu. Je tišší a změny se v ní odehrávají téměř neustále, konstantou je pouze nenápadný rytmus v pozadí. Na něm jsou vršeny krátké překrývající se útržky elektronických i kovových zvuků (Napalmed používají především menší kovové objekty s průraznějším zvukem), které mnohdy naznačují příchod očekávaného běsnění. To přijde jen v několika náznacích, nejvýrazněji mezi třicátou a čtyřicátou minutou, aby bylo i nadále střídáno dalšími náznaky, krátkými pauzami a volně se přelévajícím zvukovým prostředím. Řekl bych, že tento ve zkušebně nahraný kus hudby je protipólem obvyklého koncertního zvuku Napalmed, zatímco předchozí skladba jej víceméně věrně (i když ne tak pestře) zprostředkovává.

Příznivcům nejvyhrocenějšího noise nelze než album doporučit, za sebe však musím říci, že pro mě Napalmed i nadále zůstanou především koncertním souborem s neopakovatelnou atmosférou. PETR FERENC

kate rusby: 10

Pure records.

V polovině devadesátých let nastalo v anglické tradiční hudbě velké pozdvižení: z dětských plenek se tehdy vyklubala mimořádně silná generace folkařů; na čemž by nebylo zas tak nic divného, kdyby korouhve nedržely především holčiny okolo dvacítky - krásné ve svém zanícení, až oči přecházely, Bohem nadané a odhodlané vstoupit s anglickými, irskými a skotskými lidovkami do nového milenia po svém. Stanice BBC zkoprnělá z těchto „osvěžujících zjevení plných něhy" dokonce operativně vymyslela novou hudební cenu: Young Tradition Awards. Zlí jazykové tvrdí, že především kvůli Elize Carthy a Kate Rusby, kterým novináři přezdívali folk babies; přestože spolu nikdy nehrály. Obě sice až po uši vězely ve starých zpěvnících, nicméně zatímco Eliza byla vždycky za nekompromisní revolucionářku, nerozpakující se vstoupit i na taneční scénu, křehká Kate odjakživa upřednostňuje výhradně akustické pojetí.

Díky debutu *Hourglass* se Kate už ve dvaadvaceti ocitla na obálce prestižního anglického hudebního magazínu Folk Roots; to platí, asi jako by vás královna povýšila do šlechtického stavu. Album získalo velké renomé, stvrzené i dvěma následujícími a jedním singlem. Odsud čerpá i tento patnácti skladbový výběr, přičemž s mnoha písněmi se tu setkáte v nových, někdy víc, jindy méně přikrášlených či remasterovaných verzích a nechybí ani jedná z těch, pro které si o ní v Anglii už deset let povídají : *Sir Eglamore*, *Drowned Lovers* (v živé podobě), *Bold Riley* či *The Sleepless Sailor*.

Přestože Kate Rusby skládá písničky odmalička, na veřejnosti s nimi šetří; někdy až zbytečně. Svádí to sice na manžela, producenta a kytaristu Johna McCuskera, ale spíš je to pořád ještě o tom, že má odkud brát. Ostrovní sbírky jsou sice dávno prolistované tam a zpátky, pro zvídavé uši Kate Rusby to ovšem nic neznamená. Všechna její alba jsou tedy až na řídké vyjímky naplněná velmi svéráznými úpravami lidovek, kdy Kate skládá jednu píseň z několika. Mění a upravuje texty („nemám ráda smutné konce"), nechává prolínat různé melodie, pasuje do sebe vlastní pokusy s výpůjčkami. Vzniklé nevšední skvosty lezou sice na nervy puritánům, ti jsou však mladé generaci víceméně ukradení. John McCusker dokázal navíc svou ženu obklopit cennými a zkušenými hráči: patří sem akordeonista Andy Cutting, hráč na píšťaly Michael McGoldrick, kytarista Ian Carr, kontrabasista Ewen Vernal.

Albová rekapitulace představuje Kate Rusby v lákavé podobě a ve velmi šťastném období, kdy si dokonce troufla na písničky do filmové komedie *Heartlands*. I proto jednomu přijde dost nepochopitelné, že se dosud nenašla firma schopná její vynikající alba dovézt do Čech. JIŘÍ MORAVČÍK

collin olan: rec01

Apestaartje.

Co bych tak dala synům k Vánocům, přemýšlí dáma na masérově stole. Tomu staršímu kupte nějakou desku, na které fouká vítr, praví masér, neboť je náhodným posluchačem synových rozhlasových pořadů. Dáma přijme masérskou konverzaci a řekne: Tomu by se nejvíc líbilo, kdyby na té desce vrzala vrata. Kdyby vrzala hodně pomalu. Masér se moc směje.

A vidíte, synovi už v listopadu nadělilo holandské vydavatelství cosi lepšího než vrzavá vrata. Collin Olan nechal zamrznout dva (stereo!) vodovzdorné kontaktní mikrofony do dvou kusů ledu. Led byl pak ponořen do vody a celý proces tání nahráván. Trval sedmnáct minut a je jedinou skladbou na malém třípalcovém disku, prvním počinu ediční řady Listen.

Syn je překvapený: při takovém tání se pořád něco děje, v ledu to pracuje s permanentním praskotem, ve vysokých i nižších polohách, na mnoha místech tušeného prostoru najednou. Permanentní proměna ledového znějícího tělesa vede k přelaďování, někdy slyšitelnému uvnitř jednoho tónu. Zvuk není nepodobný smažení, ale při dobré reprodukci je slyšet rozdíl: toto je měkčí, čvachtavější. Aktivity během tání ubývá, na konci čtvrthodiny je skoro ticho, posledním zvukem je klapnutí, definitivní odpadnutí mikrofonu od posledního kousku ledu.

Snad díky plné přirozenosti nahraného zvuku zní plocha nadmíru blízce, sympaticky, konejšivě. Syn vůbec nemá pocit, že by toho autor Collin Olan pro „svou skladbu" učinil málo: za takovou zvukovou masáž lze jen poděkovat. Člověk by ji jinak slyšel jen tehdy, kdyby si nechal zamrznout hlavu do ledu: ale pokud by to znělo takto inspirativně, stojí to za pokus. PAVEL KLUSÁK

KOMORNÍ ORCHESTR BERG

cyklus koncertů anno 2003

11.února 2003, úterý

jiří teml. pavel haas. gideon klein. toru takemitsu.
petr iljič čajkovskij

4.března 2003, úterý

zbyněk matějů. karel husa.
maurice ravel

13.dubna 2003, neděle

michal nejtek. felix mendelssohn–bartholdy.
bohuslav martinů. benjamin britten

18.června 2003, středa

hanuš bartoň. johann sebastian bach.
joseph haydn. arthur honegger

7.října 2003, úterý

martin hybler. witold lutoslawski. bohuslav martinů.
ludwig van beethoven. joseph haydn

25.listopadu 2003, úterý

antonio vivaldi. ottorino respighi. toru takemitsu.
dmitrij šostakovič

16.prosince 2003, úterý

jindřich feld. bohuslav martinů. georg philipp telemann.
toru takemitsu. ludwig van beethoven

komorní orchestr berg
dirigent peter vrábel

cyklus se koná pod záštitou paní viktorie špidlové

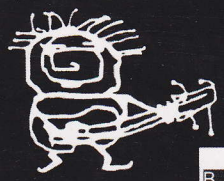
www.berg.cz

ABONENTKY na celý cyklus
6 koncertů za cenu 7
tedy POUZE 960,– Kč!

OBJEDNÁVKY
e–mail: berg@berg.cz
fax: 286 886 660

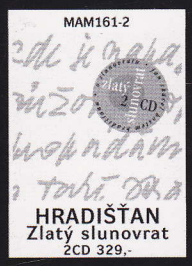
30,–

Indies Records



MAM160-2

RADIUM.NFO
Released Tracks
CD 329,-

MAM161-2

HRADIŠŤAN
Zlatý slunovrat
2CD 329,-

MAM162-2,4

-123 min.
Shooba Dooba
CD 329,- MC 189,-

MAM163-2

VLADIMÍR VEIT
Quo Vadis/Ve lví stopě
2CD 499,-

MAM164-2

BOO
Listen
CD 399,-

MAM165-2

CZECH ALTERNATIVE MUSIC vol. 8/2000
CD 199,-

MAM166-2

PSÍ VOJÁCI
Slečna kristýna
CD 329,-

MAM167-2

IDA KELAROVÁ
Staré slzy
CD 399,-

Indies records 2002

MAM168-2

JAN BURIAN
Zrcadlo
CD 399,-

MAM169-2

IVA BITTOVÁ&NBE
Ples upírů
CD 399,-

MAM170-2

IVO CICVÁREK
V letadle
CD 329,-

MAM171-2

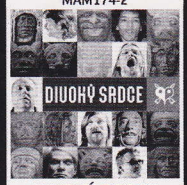
JARRET
Unikat
CD 329,-

MAM172-2

OSWALD SCHNEIDER
Dudytojz werk
CD 399,-

MAM173-2

PEPA LÁBUS
Bezčasá a nehnutá
CD 329,-

MAM174-2

DIVOKÝ SRDCE
Kajuvej
CD 399,-

MAM175-2

THE FRAMES
Breadcrumb Trail
CD 399,-

MAM176-2

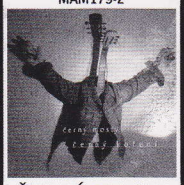
TEAGRASS
Večírek
CD 329,-

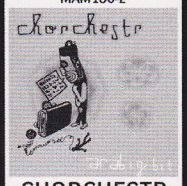
MAM177-2

ZAHRADA PÍSNIČKÁŘŮ
CD 329,-

MAM178-2

MUZIGA
O lásce
CD 329,-

MAM179-2

ČERNÝ MOSTY
Černý koření
CD 329,-

MAM180-2

CHORCHESTR
Arabigbit
CD 399,-

MAM181-2

JAN HRUBÝ
Mezidobí
CD 399,-

MAM182-2

BUDOÁR STARÉ DÁMY
Na hraní
CD 329,-

MAM183-2

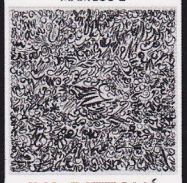
-123 min.
Home?
CD 199,-

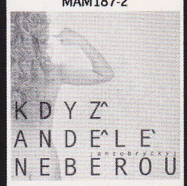
MAM184-2

TY SYČÁCI
S S S S...
2CD 599,-

MAM185-2

PIRÁTI
Greatest Hits
2CD 329,-

MAM186-2

IVA BITTOVÁ
Iva Bittová j.h.
CD 399,-

MAM187-2

JAN ZUBRYCKYJ
Když andělé neberou
CD 299,-

MAM188-2

BLUES ZE STARÉ PEKÁRNY
CD 199,-

MAM190-2

LADAKH
567
CD 399,-

Připravujeme:

JAROMÍR HONZÁK QUINTET, PRIESSNITZ, PETER LIPA, RADŮZA, DISNEYBAND, ZUBY NEHTY, ZUZANA NAVAROVÁ, TOMÁŠ KOČKO, JAKUB NOHA BAND, DAGMAR ANDRTOVÁ, OLDŘICH JANOTA & HAVLOVI, ŽOFIE KABELKOVÁ, DÚN AN DORAS, TARA FUKI, KATKA ŠARKÖZI, PAVEL RICHTER, BEZ PEŘÍ.

Indies Records, Štefánikova 8, BRNO 602 00, tel.: 549 245 610

email: indies@indiesrec.cz, www.indiesrec.cz