SVOICE

2 / 2003

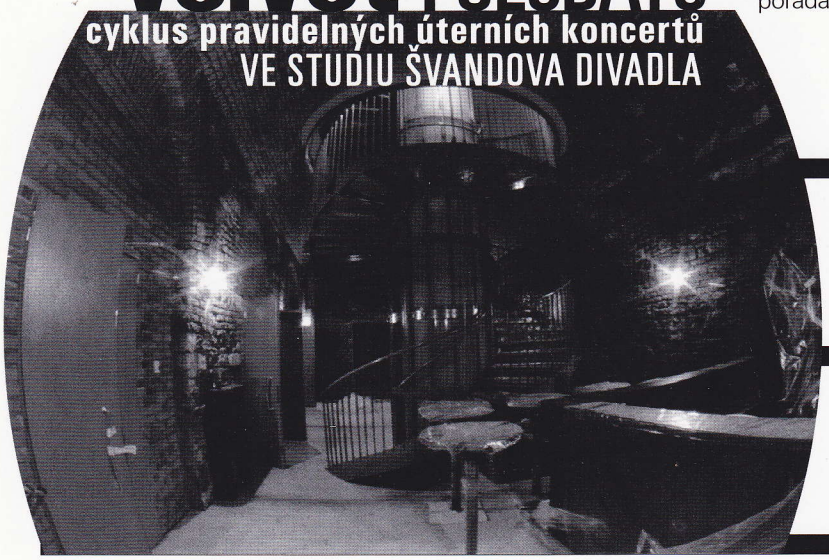
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

opera
jiří nekvasil
transmediale
goebbels/vizita/akchoté

velvet TUESDAYS

cyklus pravidelných úterních koncertů
VE STUDIU ŠVANDOVA DIVADLA

pořádá Švandovo divadlo ve spolupráci s agenturou A. M. P.
Začátky koncertů vždy ve 21.00 hodin



Švandovo divadlo na Smíchově scéna hl. m. Prahy Štefánikova 57, 150 00 Praha 5, tel.: 257 321 333 (ústředna), 257 318 666 (pokladna) email: info@svandovodivadlo.cz **www.svandovodivadlo.cz**

4. 3. KAROLÍNA KAMBERSKÁ, premiéra programu
Karolínu Kamberskou znáte z dvojice Sestry Steinovy, jednoho z největších objevů posledních let na české hudební scéně, které však v létě 2002 ukončily svou činnost. Karolína vystupuje jako sólová písničkářka a zároveň připravuje nový projekt s houslistkou Karolínou Vančurovou a zpěvačkou Janou Kozlíkovou.

11. 3. PAVEL FAJT (CZ) / **STEPANIDA BORISOVÁ** (Yakutsk), velký sál, 20.00 hod.
Borisova, čelní představitelka world music a příslušnice kmene Sacha (jehož šamanské zpěvy mistrovsky zvládá) a Fajt, český avantgardní muzikant a bubeník. Spojení, které je naprosto šokující a neočekávané.

18. 3. JABLKOŇ
Jablkoň začala koncertovat téměř před dvaceti lety a dlouho působila v zahraničí. Do Čech se vrátila se svým zatím posledním albem Písničky. V současném programu Jablkoň úspěšně kombinuje své tradiční hledačské pojetí s novými „normálními" písničkami.

25. 3. DÉL-ALFÖLDI SZAXOFONEGYÜTTES (H)
Saxofonová smršť z maďarské pusty. Tři různé saxofony (baryton, soprán, tenor), posílené o basu a bicí. Základem je maďarská lidová hudba. Poprvé v Praze!

1. 4. POD ČERNÝ VRCH
Alternativa, folklór, bigbít či pop? Kapela nastoupí s novým repertoárem, vycházejícím převážně z lidových textů, novým zvukem a v novém neobvyklém složení — trio elektrifikovaných houslí a violy, baskytara, bicí, zpěv a divoký, energií nabitý pódiový projev.

8. 4. LADAKH & HOSTÉ, křest CD Ladakh 567 + Vladimír Václavek — recitál (dvojkoncert)
Ve skupině Ladakh našel Pavel Fajt opět novou žánrovou polohu. Ladakh jde přímo ke kořenům vnímání rytmů jako rituálního nástroje. Hutné a vrstevnaté rytmické spodky doplňuje výrazný „šamanský" zpěv Václava Kořínka...rytmus jako nástroj a hlas jako propojující prvek.

15. 4. RAGEONS GRATOONS (F)
Francouzští Rageons Gratoons pocházejí ze žhavého Bordeaux. Buzuki, cymbál, housle, akordeon, zpěv... a charakterizují se jako" Východní vítr naládován folkem, rockem, kajunskou hudbou, ska, dubem a punkovou energií".

22. 4. JAROMÍR HONZÁK QUINTET (CZ, PL) křest CD Present Past
Sestava současného kvinteta: J. Honzák (ČR) — kontrabas, Christian Rover (SRN) — kytara, Michal Tokaj (PR) — piano, Piotr Baron (PR) — sax, klarinet, Lukasz Zyta (PR) — bicí. Zvuk elektrické kytary, častější využití smyčcové hry na kontrabas a občasné použití elektrického piana dodávají kapele novou barevnost.

29. 4. TRABAND
Šestičlenný Traband představuje jednu z nejoriginálnějších tuzemských formací. Ve své produkci mísí prvky šramlu, dechovky, klezmeru, rocku, latinskoamerických motivů, pub rocku, ska či reggae. Vše s naprostou jistotou a přirozeností, bez baskytary a kláves.

velvet TUESDAYS

velvet TUESDAYS

Rezervace a předprodej vstupenek na **tel. 257 318 666** (od 14. hodin), e-mailem: **pokladna@svandovodivadlo.cz** nebo na internetových stránkách: **www.svandovodivadlo.cz.** Předprodej začíná vždy **1. předcházejícího měsíce**. Pokladna je otevřena **denně 14.00 — 19.00 hodin**; ve dnech koncertů až do jejich začátku. Prodej vstupenek také prostřednictvím předprodejních sítí. Bezbariérový přístup!

obsah

Glosář 2

Opera je náš poklad
Rozhovor s Jiřím Nekvasilem (Matěj Kratochvíl) 4

Otazníky nad současnou operou
(Tereza Havelková) 7

V budoucnosti spadne operní umění s nebe z čista jasna
Recenze knihy (Matěj Kratochvíl) 10

Anketa 10

Transmediale
(Hynek Dedecius) 13

Na horu, nahoru? Na Berg!
Rozhovor s Peterem Vrábelem (Jan Vávra) 15

Svět jiné hudby
Recenze knihy (Petr Ferenc) 16

Pátrání v soudobé hudbě
(Bohdan Karásek) 17

Česká filmová hudba
Recenze knihy A. Matznera a Jiřího Pilky (Matěj Kratochvíl) 19

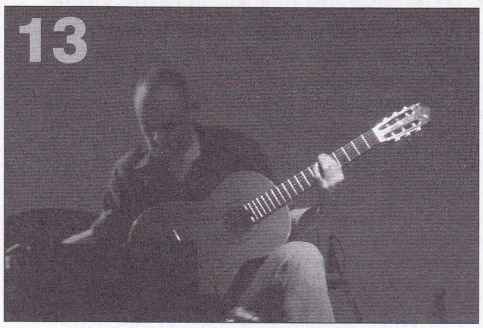
Hra na to vše
Zamyšlení nad filem a jeho hudbou (Pavel Klusák)) 20

Jeden za všechny, všichni za jednoho
Active Suspension: Různí francouzi v souvislostech
(Pavel Klusák) 21

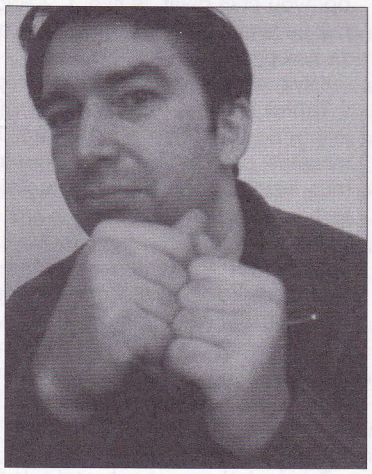
Donaueschingen 2003
...úryvky z deníku pozorovatele (Michal Nejtek) 22

Mario Mary
Rozhovor (Lenka Dohnalová) 23

CD recenze 24


13

21


15

4

20

HIS VOICE 2/2003,
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:
Hana Smejkalová (titul, s. 4-5)
Oldřich Pernica (str. 4)
Jan Vávra (str. 15-16)
Camille Vivier (str. 21)
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: redakce@hisvoice.cz
http://www.hisvoice.cz
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: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, Divadlo Archa (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, Roxy, NoD, Dlouhá 33, Praha 1, Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1, Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, Knihkupectví Fraktály, Betlémské nám. 5a, Praha 1, Centrum pro současné umění, Jelení 9, Praha 1, Knihkupectví Maťa - Aurora, Opletalova 8, Praha 1, Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1, Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1, Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1, PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2, Black Point music, Vacínova 5, Praha 8.
BRNO: Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno, Indies, Koblížná 2, Brno, Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno.
OSTRAVA: Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava.
PARDUBICE: Kamala, nám. Republiky 2686, Pardubice.

HIS VOICE

www.hisvoice.cz

Vážení čtenáři,

něco na té opeře asi bude. Když si prolistujete starší čísla HIS Voice, zjistíte, že jsme poměrně často psali o různých nových operních projektech. Opera stále balancuje na hraně mezi muzeálním exponátem a aktuální vyjadřovací formou a zaslouží si tedy trochu více prostoru. Tereza Havelková ve svém článku ukazuje současnou situaci opery a vývojové trendy ve světě. Jak jsme na tom u nás? Ve Státní opeře bylo za úřadování Jiřího Nekvasila uvedeno poměrně dosti současných děl a tento trend pokračuje i po jeho přestupu do Národního divadla. Některé z těchto inscenací byly kritikou chváleny, jiné vzbudily spíše rozpaky a tak bylo na místě zeptat se přímo pana Nekvasila na jeho mínění o současnosti a budoucnosti opery. Stručněji, ale neméně zajímavě se k tématu vyjádřili účastníci naší ankety, vesměs skladatelé z Čech i Slovenska.

V minulém ročníku jste si mohli přečíst postřehy Martina Smolky o festivalu v Donaueschingenu. Pro srovnání se s námi letos o svůj „donaueschingenský deníček" podělil další skladatel, Michal Nejtek. Významnou událostí, ovšem v trochu jiné hudební oblasti bylo berlínské Transmediale, přehlídka toho nejsoučasnějšího – nejen hudebního – umění médií a technologií.

Naopak domů a k nástrojům akustickým se dostaneme v rozhovoru s Peterem Vrábelem, dirigentem komorního orchestru Berg. A to samozřejmě není vše. Pavel Klusák přináší pohled na jedno zajímavé francouzské alternativní vydavatelství, najdete i recenze zajímavých knih o hudbě, které se již stávají stálou součástí časopisu.

Někomu možná bude toto číslo připadat příliš "vážnohudební". Najít ten správný poměr mezi tématy není lehké, občas se toho děje více v opeře, jindy v elektronice. Ale již teď se můžete těšit na příští číslo, pro které připravujeme rozhovory se zajímavými hudebníky „z druhého břehu hudby".

Budeme se těšit s Vámi.

Matěj Kratochvíl

Matěj Kratochvíl

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

✗ Vydavatelství **Nonesuch** pokračuje ve své sérii terénních nahrávek Explorer Series a podrobně mapuje hudbu z oblasti Indonésie a jižního Pacifiku. Navíc zde 15. dubna vyjde nová deska Billa Frisella *The Intercontinentals* a druhá sólová nahrávka Ibrahima Ferrera. Zpěvák, jehož ve světě proslavilo album Buena Vista Social Club, se opře o stejný produkční tým Ry Cooder – Nick Gold – Jerry Boys, který připravil i jeho desku *BVSC Presents Ibrahim Ferrer*. Na albu se samozřejmě sejde řada kubánských hudebníků včetně kytaristy Manuela Galbána, jehož společná nahrávka s Ry Cooderem *Mambo Sinuendo* vyšla u téže firmy v lednu letošního roku. Vydání Ferrerovy desky je naplánováno na 18. březen.

✗ Firma **Fat Possum** zveřejnila informace o svých nových počinech. O desce Boba Loga III. nazvané *Log Bomb* již víte z minulého glosáře. Krom toho vyšly 11. února hned dva kompakty: druhé album Jojo Hermanna *Deflector* a *Stringray* od Kennyho Browna, který je kytarista hvězdy Fat Possum R. L. Burnsidea.

Burnside je kandidátem na ceny Grammy v kategorii „Nejlepší tradiční bluesové album". Svého kandidáta má Fat Possum i mezi současným blues, kde není bez šancí Solomon Burke. Jeho comback *Don't Give Up On Me* sklidil většinou nadšené recenze, avšak uznávaný kritik Michael Goldberg jej odmítl jakožto neautentické.

✗ Nominace se rovněž dočkal zakladatel a producent mnichovského vydavatelství ECM **Manfred Eicher** jakožto "Producent roku, vážná hudba" a je to jeho pátý postup mezi finalisty. Tentokrát byl navržen na základě své produkce následujících nahrávek: *Voce* (Luciano Berio se sólistkou Kim Kashkashian), *Orient & Occident* (Arvo Pärt), *Trojan Women* (Eleni Karaindrou), *leggiero, pesante* (Valentin Silvestrov) a *Der Bote* – klavírní recitál (Alexei Lubimov – Cage, Mansurian, Liszt, Glinka, Chopin, Silvestrov, Debussy, Bartók, C. P. E. Bach).

Nahrávka *Orient & Occident* (recenze HV 6/2002) Arvo Pärta se Švédským rozhlasovým symfonickým orchestrem a sborem pod vedením Tonu Kaljuste byla nominována v kategorii "Nejlepší album vážné hudby" a Pärtova skladba, která dala celému albu název, usiluje o titul "Nejlepší skladba vážné hudby".

Ocenění v kategorii "Best Chamber Music Performance" (nejlepší provedení komorní hudby) si možná odnese album *leggiero, pesante* (ECM1776) s díly ukrajinského skladatele Valentina Silvestrova. Interprety na nahrávce jsou Rosamunde Quartet, Anja Lechner, Silve Avenhaus, Simon Fordham, Maacha Deubner a samotný skladatel Valentin Silvestrov, který hrál na klavír. Recenzi najdete v tomto čísle.

Jazzový kontrabasista a bandleader Dave Holland, nominovaný mimochodem již čtyřikrát za svá předchozí alba a držitel ceny Harmonie 2001 za album Dave Holland Quintet - *Not For Nothin'* (ECM1758), byl tentokrát navržen v kategorii "Best Large Jazz Ensemble Album", které se svým big bandem natočil pod názvem *What Goes Around* (ECM1777).

Vítězové cen Grammy byli vyhlášeni během slavnostního ceremoniálu 23. 2. 2003 v New York City a tedy po uzávěrce HIS Voice.

✗ "Nevidím se jako skladatelku. Navíc je to pro mě příliš čerstvá zkušenost - ještě nemám ten odstup. Být popová umělkyně, to zní pěkně a zábavně, ale to, co opravdu chci dělat, je film. (...) Ráda pracuji se zvukem, avšak opravdu si myslím, že herectví ke mně pasuje lépe."

Když chce člověk zajímavý rozhovor s **Tujiko Noriko**, je třeba se podívat do jejího "domovského" Rakouska... Témata interview pro časopis Skug jsou: feminismus, vztah Japonců ke zbytku Asie, film, texty a přirozeně hudba.

✗ Němec **Florian Hecker** se dočkal svého třetího disku u labelu mego. Deska se jmenuje *Sun Pandämonium* a většina z osmi skladeb má názvy stejně "rozbité" a "chybné", jako je hudba ze zmíněného vídeňského labelu. Tsejěn or "byzté" a "chynéb", ja koje buddha ze zímněnhoé víeňkséoh balelu.

Totéž platí pro obsah stránek **fals.ch** (tedy doslova snad "chybn.ě"), platformy

GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU

ze všech stran

Připravil Adam Javůrek

pro internetové publikování hudby, na jejichž chodu se Hecker spolupodílí.

✗ Jedním z nejpozoruhodnějších počinů na poli internetové hudební publicistiky je série čtrnácti (!) článků serveru **PopMatters.com** Hard Hitting Blues. Texty se zabývají spřízněností mezi blues a boxem. Úvodní článek napsal Carlo Rotella, autor knihy "*Good with Their Hands: Boxers, Bluesmen, and Other Characters from the Rust Belt*", závěrečný příspěvek (rozhovor Barbary Flaska s "bluesologem" Danem Collinsem) poukazuje na souvislost mezi plakáty boxerských utkání a bluesových koncertů. V osvěžující souvislosti „syrová hudba" kontra „surový sport" se píše o osobnostech jako je Willie Dixon či Mighty Joe Young.

✗ "Před pár lety byli mí přátelé a můj dům to nejdůležitější v životě. Stvořil jsem si svět jen pro sebe. Dnes je pro mě tím nejdůležitějším politika. Hudba je luxus. Jak jsem zestárnul, zpozoroval jsem, že jsem svůj svět vystavěl na náklady lidí z Vietnamu nebo Malajsie."

Úvahy hvězdy minimal-house **Matthewa Herberta** alias Radioboye na téma globalizace a neospravedlnitelnosti násilí v boji proti ní si přečtěte v článku Vzpomínáš si na svůj poslední Big Mac? z časopisu De:Bug (www.de-bug.de). Archiv De:Bugu rozhodně stojí za bližší seznámení.

✗ Články o definitivním kolapsu hudebního průmyslu se objevují s železnou pravidelností. Když si ovšem toto téma vybere kultovní – a nehudební – časopis "zapojené generace" **Wired** a dokonce jej dá na obálku, už to asi opravdu něco znamená. Vizte článek Charlese C. Manna "The Year The Music Dies" a další texty z únorového čísla jako třeba Občanská válka uvnitř Sony. Mann nadhazuje myšlenku, že tzv. majors, to jest vydavatelé s dominantním postavením, musejí od základu přebudovat svou strukturu a hlavně zabránit tomu, aby zájmy jednotlivých sekcí mateřské firmy šly proti sobě (výroba vypalovaček a prázdných disků proti hudebnímu průmyslu). Podle některých článků se již plánuje restrukturalizace u Sony.

✗ Na labelu **~scape** vyšla nová deska Jana Jelineka *La Nouvelle Pauvrete*. Recenze již přinesly internetové stránky Free Williamsburg a Stylus magazine a dávají najevo, že Jelinek hledá nový hlas a osciluje mezi introvertní hudbou a větší otevřeností. V rozhovoru pro Berliner Zeitung Jelinek řekl: „Já přeci nechci hudbou drásat a rozrušovat. Chci, aby to znělo pěkně, aby se to líbilo. Negativita mě nezajímá. Jestli je něco šum, nebo harmonický zvuk, to je mi jedno. Hlavní je, aby to zapadalo do kontextu. A když to do kontextu zapadá, tak už to není šum nýbrž hudba."

✗ "Začal jsem dostávat nápady, které byly zcela odlišné od všeho, co jsem dělal předtím," říká o své nové desce **Dave Douglas**. S vědomím, že jde již o jeho dvacátou desku, zní takové prohlášení možná troufale, ale Douglasovi se vyplácí věřit. Zanedlouho čtyřicetiletý trumpetista se zaměřil na "jazztroniku" a mezi hosty alba *Freak In*, jež vyšlo 18. února, patří Marc Ribot či Chris Speed. Ukázky si můžete poslechnout na stránkách vydavatele RCA Bluebird. Pro více informací o Douglasovi vizte HIS Voice 4/2002.

✗ Zajímavé věci se dějí v hip-hopových časopisech. **Oneworld Magazine** si obálkou svého lednového čísla znepřátelil muslimskou komunitu, jelikož na ní byla rapperka Lil Kim zachycena tak, že je zahalena do tradičního obleku, avšak zcela odkryta zůstala dolní polovina ňader.

Vydavatel časopisu John Pasmore zveřejnil obsáhlé tiskové prohlášení, v němž vysvětluje, že nechtěli Lil Kim bránit v jejím uměleckém sebevyjádření. „Buďme vděční, že máme svobodu projevu, a tedy i svobodnou možnost pobuřovat. Pokud začneme omezovat toto právo, vrháme se na tenký led, kdy začneme rozhodovat, který projev ještě povolit a který už ne."

Tím ovšem neuklidnil muslimské sdružení Project Islamic Hope, které vyzvalo k bojkotu všech produktů vlastníka časopisu Russella Simmonse, jenž se kromě časopisectví angažuje v nahrávacím průmyslu a módě. „Simmons by se měl stydět za zneužívání Lil Kim (a ona za zneužívání sebe sama)," píše se v prohlášení protestujících.

Simmons se zatím neomluvil, ale celá záležitost jej zřejmě inspirovala k vlastnímu protestu. Vyzval k bojkotu firmy Pepsi Cola poté, co zamítla reklamní spot s jedním z jeho svěřenců, jelikož hudebník v něm používal příliš mnoho sprostých slov.

✗ Diskutované svobody vyjadřování si naplno užívá nejčtenější hip-hopový časopis **The Source**. Na obálku únorového čísla dal kresbu, v níž je vydavatel konkurenčního měsíčníku XXL zlomen v půli monstrem s nápisem „Source" na tričku. Není to ovšem první konflikt mezi oběma magazíny. Source pravidelně útočí na rappera Eminema (v posledním čísle jej připravil o hlavu jeho hudební rival Benzino, o němž bude ještě řeč), kterého XXL naopak adoruje.

Konkurence ovšem údery s obdobnou vervou vrací. O The Source („Zdroj") mluví většinou jako o The Sauce („Omáčka") a pravidelně kritizuje fakt, že nejsnazší způsob, jak získat dobré hodnocení v jejich recenzích, je pochlebování rapperu Benzinovi, jenž měsíčník částečně vlastní. Dokonce vznikla petice, v níž se píše: „Podepsáním této petice souhlasíte, že Ray Benzino je nejhorší rapper, který kdy držel mikrofon. Souhlasíte, že The Source Magazine není nic jiného, než nástroj, jímž Ray Benzino a David Mays (vydavatel) propagují své chabé projekty." Tato věta je narážkou na fakt, že v roce 1995 odešel původní editor poté, co v časopise nalezl článek o Maysových „koních" The Almighty RSO, ačkoli jeho vydání výslovně zakázal.

✗ Petice se staly zajímavým fenoménem populární hudby. Může za to i služba **PetitionOnline.com**, která umožňuje komukoli zveřejnit a technicky zajistit jakoukoli petici o čemkoli. Sekce „Zábava a média" obsahuje odhadem více jak tři tisíce nejrůznějších stížností a přání od těch velmi seriózních až po očividné recese. Mezi pobouřenými komunitami jednoznačně vedou fanoušci popové ikony osmdesátých let Michaela Jacksona, kteří se hned několika peticemi zastávají svého idolu a vytýkají médiím cynické poznámky ohledně Jacksonova ústupu ze slávy.

S Jiřím Nekvasilem nejen o Bušení do železné opony

Jan Klusák: Bertram a Mescalinda
režie: Jiří Nekvasil

Opera JE NÁŠ POKLAD

MATĚJ KRATOCHVÍL

Jiří Nekvasil je teprve několik měsíců ve funkci šéfa opery Národního divadla. Za tu dobu se na této scéně již uskutečnilo několik inscenací soudobých oper, což navazuje na jeho působení ve Státní opeře Praha. Tam uvedl řadu děl současných českých i zahraničních autorů a v sérii Bušení do železné opony dal prostor i začínajícím tvůrcům. Reakce na tyto inscenace byly protichůdné a jsou takové i v Národním divadle, což dokazuje, že je o čem hovořit.

■ **Máte za sebou polovinu první sezóny. Ještě je brzy na hodnocení, ale přesto, co se vám zatím podařilo?**

První sezóna je pochopitelně startovací. Kromě aktuálního dění, se připravuje sezóna příští, ale perspektivně již i sezóny další. V oblasti soudobé opery se ale již zajímavé věci uskutečnily. Na podzim se konala premiéra opery Jana Klusáka *Bertram a Mescalinda aneb Potrestaná věrnost* spolu s obnovenou premiérou jeho *Zprávy pro akademii*. V této chvíli se připravuje první z řady skladeb na objednávku Národního divadla, která bude mít premiéru 1. května. Bude to opera *Máchův deník aneb Hynku, jak si to představuješ?*, kterou píše Emil Viklický na libreto Jana Kaldiho a která se bude hrát v komorním divadle Kolowrat. Diváci tak budou mít možnost vidět čerstvě dokončené dílo. Podle mě je dobré, když díla vznikají velice aktuálně a aktuálně se dostávají na jeviště i za cenu jistého rizika. V tuto chvíli nám odevzdává Martin Smolka klavírní výtah opery *Nagano* na libreto Jaroslava Duška, kterou uvedeme v dubnu příštího roku.

Vznikly dvě velké obnovené premiéry: Mozartův *Don Giovanni* s obnovenou scénografií Josefa Svobody, což představuje klasičtější pojetí, Liška Bystrouška v provedení bratří Cabanů a před námi je realizace projektu Český triptych, což je další řada poloscénického provedení tří neznámých oper skladatelů předsmetanovského období: Františka Škroupa, Jana Bedřicha Kittla a Evžena Měchury. Příští rok být v tomto cyklu měl být uveden triptych věnovaný terezínským skladatelům. A v přípravách je náročná operní premiéra opery Johna Adamse *Smrt Klinghoffera*, což je podle mě historický počin, protože se poprvé na scéně Národního divadla objeví dílo současného amerického autora. Je to dílo nastudované v anglickém jazyce a představuje americký minimalismus – ač ne tak ortodoxní jako Philip Glass.

Takže první sezóna naznačuje cestu, po níž se chceme ubírat. Vedle toho pokračuje projekt, který jsme si přinesli ze Státní opery, a to je Bušení do železné opony, v jehož rámci bylo provedeno pasticcio Zdenka Plachého a Jiřího Šimáčka *Karaoke Střeženého Parnassu*, velmi kontroverzní tvar přinášející diskuzi o soudobé opeře. Při posledním Bušení byly provedeny komorní opery Karla Škarky a Markéty Dvořákové a chystají se premiéry: Miloše Štědroně ml. *Lidská tragikomedie* a dvě komorní opery bratrů Michala a Marka Keprtových. Touto formou, jak my říkáme, scénických skic, se prezentují soudobá díla. Můj názor je – a není to názor, který by začal s nástupem do Národního divadla – že opera ke svému vývoji potřebuje impulzy v podobě nových děl a scénických experimentů.

Jan Klusák: Zpráva pro akademii
režie: Jiří Nekvasil

....Podle mě je správné, když díla vznikají velice aktuálně a aktuálně se dostávají na jeviště i za cenu jistého rizika...

■ Karaoke Střeženého Parnassu vzbudilo poměrně bouřlivé reakce, kladné i záporné. Jak tato inscenace zapůsobila na vás?

Některé reakce byly opravdu pobouřené. Nejvíce to bylo odmítnuto tou tradiční operní kritikou, naopak třeba pan Vladimír Just ve své analýze přesně vystihl podstatu té věci a byl schopen číst konotace, které Zdeněk Plachý tímto provokativním tvarem nabízel. Je to dílo, které někdy až mrazivě, ale přesně zrcadlí současný stav devalvace hodnot, hraje si s tématy tak, že nikdy nevíme, kdy to autoři myslí vážně. Není to persifláž nebo recese, jak to klasifikovala tradiční operní kritika, a myslím si, že to byl přesně ten typ díla, jaký by mělo Bušení do železné opony přinášet. Diskuze o tématu a hranicích opery, které jsou pochopitelně posuvné a proměňují se v čase. Já jsem vděčný, že *Karaoke* vzniklo, i za atmosféru v hledišti, které se rozdělilo na příznivce a odpůrce. Je to dílo, které podle mě nabízí příspěvek k diskuzi o devalvaci dnešních kulturních hodnot.

Zdeněk Plachý se nebojí jít po té hranici, kde není jisté jak je co myšleno, kde vznikají absurdní spojení. Nenechá vás v klidu, nutí přemýšlet a navíc je zábavné.

■ Jak vlastně vznikl projekt Bušení do železné opony?

Ta myšlenka se zrodila, když jsme ve Státní opeře chtěli nalézt studiový prostor pro komorní opery a v té budově jsme jej nenašli. Hledali jsme možnosti a ve spolupráci s HAMU vznikla v roce 2000 inscenace Brittenova *Utahování šroubu*, která využívala principu otočeného divadla, kdy diváci sedí na jevišti a hlediště je využito jako prodloužené pozadí. Takže prostor byl jedním z důvodů. Kromě toho jsme si mysleli, že těch věcí by se mělo zkoušet a dělat víc, než kolik nám dovolovali prostředky. Tak vznikl program, do nějž divadlo vstupuje poskytnutím prostoru před oponou, což ovšem když změříte, jsou tři divadla velikosti třeba Rubínu vedle sebe. Představení se konají v době, kdy se normálně nehraje, takže se nenaruší běžný provoz. Formou scénické skici se tu může provést celé dílo nebo jeho fragmenty a zkusit, jak funguje před diváky. Je to jakási dílna, v níž si autor může zjistit odezvu a nemusí psát jen do šuplíku. Přispíváme určitou finanční částkou, která není ani velká, ale ani úplně malá, lidmi a zkušenostmi. Zadání je určené prostorem, do nějž se musí inscenace vejít, a musí jít, o soudobý operní tvar ve světové premiéře. Pak je možné uvažovat o další spolupráci s autorem nebo režisérem.

■ Už z Bušení nějaká další spolupráce vznikla?

Když si vezmu poslední Bušení Jorn Arnecke ve Státní opeře, tak si myslím, že určitě zajímavý byl německý skladatel. Jsem zvědav na mladého pana Štědroně. Inspirativní byla bezesporu scénická podoba *Žirafí opery* Markéty Dvořákové. Režírovala to Magdaléna Krčková – kromě skladatelů má tedy člověk možnost seznámit se i s ostatními tvůrci. Že bychom teď u někoho objednali velkou operu, to bych neřekl, ale objevuje se tam řada potenciálních spolupracovníků a lidí, o kterých je dobré vědět.

■ Není název projektu trochu matoucí? Pojem železná opona vyvolává poněkud jiné asociace.

Má to symbolický význam. Železná opona zakrývá jeviště a mladí tvůrci na ni buší, aby jim bylo otevřeno, aby mohli předvést, co v nich je. Kromě toho čistě praktického významu – že se hraje před železnou oponou – by to tedy mělo naznačovat gesto mladé generace, která buší na velká divadla a volá: „Dejte nám to jeviště a my vám ukážeme“. Tedy otevření scény mladým skladatelům a soudobé opeře.

■ V projektu, na jehož základě byl jmenován současný ředitel Národního divadla, se mluví také o objednávkách oper od zahraničních autorů. Jsou již nějaké?

Kromě zmíněné opery Martina Smolky je již podepsána smlouva na operu od italského skladatele Lorenza Ferrera, která bude mít premiéru v roce 2005 a nese název *Montezumas*. V tuto chvíli zvažujeme objednávky pro roky 2006 a 2007.

■ Velké operní domy stavějí svou dramaturgii především na operách osmnáctého a devatenáctého století, současná díla jsou v menšině. Je chyba na straně autorů, diváků, divadel nebo někde jinde?

Problém je v několika rovinách, které se navzájem ovlivňují. Do počátku dvacátého století byla hrána především současná opera a na nová díla se naopak netrpělivě čekalo. Byla to spíše doba tvorby než interpretace. Pak se současná tvorba stala exkluzívnější, vyžadovala více vzdělání. To je ale otázka hudby obecně. Dvacáté století je více obdobím interpretace hudby minulé. Vedle toho ale existovaly a existují směry, které se snaží oslovit posluchače sdělnější hudbou, které se snaží to elitářství překonat a přitom přijít s něčím novým. Jsou to různé neo- směry nebo třeba janáčkovský dramatismus, který je také velice kontaktní. Velký význam v tom měl především minimalismus. Glass

...Musí
vznikat nové věci
i za cenu rizika,
protože jinak
žánr zahyne
na nedostatek konfrontace...

určitě otevřel hudbu širšímu publiku mezi mladšími generacemi než třeba Stockhausen.

■ **Je dnes nějaká osobnost, která podle vás posunuje vývoj opery tak, jak to v sedmdesátých a osmdesátých letech dělal Glass?**

Já si to netroufám odhadnout a možná na to moje znalosti ani nejsou dostatečné. Nevím, jestli po minimalismu přišlo něco, co by bylo tak široce přijímáno. To byl směr, který přišel s novinkami ve sféře struktury. Závěr Glassova *Pádu domu Usherů* na mě sice působí svými emocemi novoromanticky, ale přitom je to hudebně dílo velice soudobé. V současnosti nevím o nikom, kdo by vývoj nesl dál, probíhá spíše zkoušení trendů. Možná se dostávají více ke slovu autoři, kteří se vracejí k melodii, a je jim ze strany puristické kritiky vytýkána líbivost. Ti bourají pověru, že současná opera je něco naprosto neposlouchatelného.

■ **Co je podle vás hlavním problémem dnešní opery?**

Asi nejkomplikovanější je volba libreta a zdůvodnění, proč téma ztvárnit právě zpěvem a ne např. jako film. Je třeba najít důvod, proč samotná řeč nestačí a že znázornění emocí musí přerůst v něco stylizovaného. Dnes často představuje řešení přechod od libreta ke scénáři a zapojení různých jiných médií.

■ **Neodrazuje diváky také skutečnost, že se ztrácí příběh a linearita vyprávění?**

Ústup od linearity se objevuje v umění dvacátého století obecně, třeba v románu. Nevím, snad to je způsobeno pocity ze dvou světových válek. Souvisí to i s nástupem nových médií, hlavně filmu, který přichází se střihem. Vizuálním vyjádřením posledních dvaceti let je konečně videoklip, jehož základem je právě střih. To všechno odráží i opera. Ale jako protireakce se opět objevuje hlad po velkém příběhu a lineární formě. To vysvětluje velkou popularitu děl devatenáctého století, kde je silný a emotivní příběh. Důležité je, že tyto dva proudy existují vedle sebe a mohou se ovlivňovat. Musí vznikat nové věci i za cenu rizika, protože jinak žánr zahyne na nedostatek konfrontace.

■ **Co je pro vás rozhodujícím kritériem při volbě děl do repertoáru opery?**

Jako šéf opery, který je zodpovědný za dramaturgii, nemohu vybírat izolované tituly, ale musím budovat stavbu, která bude existovat v kontextu. Preferuji dramaturgii stavěnou do určitých cyklů nebo řad, v nichž se tituly propojují nebo ovlivňují v rámci jednotlivých témat. Takovou řadou je Český triptych, který chce českou hudbu dostat do určitých konfrontací. Je naplánovaná italská řada, kterou zahájí scénické provedení Verdiho Requiem, po němž bude následovat *Adriana* Lecourreour Cilei, která bude v Čechách uvedena poprvé. Dalším hlediskem je, že ta díla nikdy nebo dlouhou dobu v Praze nebo v Čechách nezazněla. Myslím si, že život je příliš krátký a je škoda omezit se na pár titulů. Je lépe poznávat hudbu v širším kontextu, ale zároveň se k některým věcem periodicky vracet, protože je možné pokračovat interpretačně. Tedy: nechci hrát něco jen kvůli tomu, že se to mě nebo někomu líbí, ale protože to zapadá do určitých souvislostí v daném dramaturgickém plánu.

■ **Český divák neměl možnost poznat řadu děl soudobé západní opery, protože tu nemohla být uvedena z ideologických důvodů. Nemá Národní divadlo jako první scéna jistou povinnost tyto mezery zaplňovat?**

Ty mezery tu jistě jsou. Je ale nutné vzít v úvahu, že sezóna není nafukovací. Když se staví plán, postaví se na třech titulech, když budeme odvážní, tak se objeví komorní opery v Kolowratu, objeví se Český triptych. U významných děl druhé poloviny dvacátého století je to otázka volby. Když budu dávat jedno, neuvedu deset dalších. Nyní padla volba na *Smrt Klinghoffera* od Adamse a od toho se bude odvíjet série angloamerických minimalistických oper. Bude následovat *Kráska a zvíře* od Philipa Glasse a další rok bychom rádi uvedli Nymanovu operu *Facing Goya*. Myslím si, že to je typ, který je schopen přivést do divadla jiné publikum. V sezóně je ale možné uvést jen jeden takový titul. Minimalistická scéna je natolik podnětná a zásadní, že považuji za dobré se s ní seznámit, a navíc je divácky atraktivní. Jde o zajímavá témata, např. *Smrt Klinghoffera* přináší operní zpracování problematiky terorismu, které Adams zpracovává jako mýtus. Souhlasím s tím, že Národní divadlo je instituce, která má zprostředkovávat kulturní hodnoty, iniciovat vznik nových. Není to soukromé divadlo, které se musí především uživit. Ale samozřejmě je důležitý zájem diváků.

■ **Změnila se nějak funkce opery ve společnosti?**

Snad k žádnému posunu ani nedošlo. A pokud ano, vrací se dnes opera i k funkci atrakce pro masy, což dokazují různé megaakce. Mám rád definici, která říká, že opera je exotická iracionální zábava. To platilo vždy. Umění je na jednu stranu zbytečné, na druhou stranu nezbytné pro život. Je to součást naší evropské kultury, o kterou je navíc zájem i mimo Evropu. Opera je náš evropský vynález a poklad, který bychom si měli hýčkat a rozvíjet. ■

tazníky

NAD SOUČASNOU OPEROU

TEREZA HAVELKOVÁ

Je opera mrtvá? To si dnes stěží může myslet i ten nejzarytější český pesimista – stačí se podívat na program Národního divadla, na němž, v rámci Bušení do železné opony, figurují i čeští skladatelé nejmladší generace. Při pohledu na programy světových (i českých) operních domů i na katalogy nahrávacích firem má člověk dokonce pocit, že právě prožíváme operní renesanci.

Jaká tedy současná opera je? Nebo bychom se měli raději ptát: Co to je? Tady už se dostáváme na méně pevnou půdu. S trochou nadsázky se totiž dá říct, že co skladatel, to svébytná a velmi specifická odpověď. Při pohledu z odstupu – takového, jakého je jen člověk schopný při kontaktu se svou současností – se však přeci jen některé zdají přesvědčivější než jiné.

kontexty

Dřív, než se však pokusím se alespoň letmo dotknout těch oper, které se svou originalitou a přesvědčivostí vydělily z průměru a upoutaly na sebe v posledních letech či desetiletích nejvíc pozornosti, musím se na chvíli zastavit u velmi svérázného světa, ve kterém se pohybují a bez kterého – alespoň ve své velké většině – v podstatě nemůžou existovat: opery jako instituce.

Současná opera – podobně jako současná symfonická tvorba – je totiž ve velmi specifické situaci: Na rozdíl od života ostatní soudobé vážné hudby, který se odehrává především na půdě specializovaných hudebních souborů a festivalů, a do značné míry stranou ostatního vážnohudebního dění, sdílí současná opera prostor s „klasickým" repertoárem a funguje v rámci tradičního operního provozu. Z této základní konstelace je samozřejmě možné se vymanit – řešením jsou například komorní opera či nejrůznější formy hudebního divadla, které vyžadují menší či dokonce zcela minimální provozovací aparát (viz například Kagelovo „instrumentální divadlo" nebo performance skupiny Fluxus). Cenou za „svobodu" je ovšem rezignace na typické operní rozměry – a ty, jak současná operní produkce dokazuje, pro skladatele rozhodně nepřestaly být lákavé.

V jakém kontextu tedy současná opera existuje? Nejdřív ta špatná zpráva: nezdolné jádro operního repertoáru stále ještě tvoří opera italského romantismu a verismu (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Puccini), doplněná vybranými kousky od Mozarta, Wagnera a Richarda Strausse, nezbytnou Bizetovou *Carmen* a „klasikou" dle národní chuti (Smetana apod.) Dobrá zpráva ovšem je, že se k tomuto pevnému jádru v posledních desetiletích přichycuje stále šťavnatější dužina. Tradiční operní kánon se totiž v posledních desetiletích rozšiřuje nejen o méně známá díla kanonických autorů (např. Mozartův *Idomeneo*) a díla jejich méně známých současníků (např. Giordaniův *Andrea Chénier*), ale také v obou směrech po časové ose. Provedení Händelových, Rameauových i jiných barokních oper už dnes není exotickou výjimkou a pevnou součástí repertoáru se postupně stává také opera 20. století, i když především jeho první poloviny (nebo dokonce jen třetiny?) – kromě stálic Berga, Schönberga a Janáčka se asi nejčastěji objevují Šostakovič a Bartók, ale najdou se i jména jako Milhaud (*Kryštof Kolumbus*), Křenek (*Johny spielt auf*) nebo Franz Schreker (*Der ferne Klang*). Z poválečného repertoáru se jednoznačně nejčastěji hrají opery Benjamina Brittena a Stravinského *Život prostopášníka*, a eventuelně další opery autorů, kteří si renomé získali už před válkou (například Poulencovy *Dialogy Karmelitek*), tedy repertoár, který v drtivé většině vznikl před rokem 1960. Mezi padesátými léty a současností tak více méně zeje prázdný prostor, který příležitostně vyplňují počiny jako nastudování Nonovy *Intolleranzy* a Messiaenova *Svatého Františka z Assisi* v berlínské Deutsche Oper, nebo v letošní sezóně hned dvě různé inscenační verze Ligetiho *Grand Macabre* (v milánské La Scale a berlínské Komische Oper). Přesto, že můj průzkum repertoáru především evropských operních domů a festivalů nebyl vyčerpávající a nemám k ruce žádné statistické údaje, dovoluji si tvrdit, že z něj současná opera v užším slova smyslu – řekněme posledního desetiletí – vychází lépe než opera druhé poloviny 20. století jako celek. A nejde jen o to, že by se v posledních letech nějak zásadně zvýšil každoroční počet soudobých premiér. Spíš se zdá, že díky dobře mířeným zakázkám některých operních domů a festivalů vznikla díla, která prokázala delší životnost, než je obvyklá jepičí existence v podobě premiéry a několika málo repríz, a kterou dnes utvrzuje také jejich dostupnost na nosičích. Souviset to může s tím, že kvalitní produkce soudobé opery je dnes natolik finančně náročná záležitost, že operní domy a festivaly často musí soudobé premiéry koprodukovat, a tak je vlastně jejich mezinárodní dosah dopředu zajištěn. Vliv systému na kvalitu se však každopádně jeví jako blahodárný. Pro ilustraci alespoň dva příklady: *Tři sestry* Petera Eötvöse měly premiéru v Lyonu březnu 1998 a od té doby jsou téměř stále někde k vidění – v roce 1999 v Düsseldorfu a Utrechtu, v roce 2000 v Budapešti, Hamburku a Freiburgu, v roce 2001 v Záhřebu, Edinburgu a Paříži, v roce 2002 v Bruselu, Lyonu, Vídni a Kasselu. Patrně nejčerstvější stálicí soudobého operního nebe je opěvovaná opera finské skladatelky Kaiji Saariaho *L'amour de loin*, která vznikla v koprodukci Salzburského festivalu, pařížského Théâtre du Châtelet a opery v Santa Fe. Kromě svých objednatelů (premiéra Salzburg 2000, Paříž 2001, Santa Fe 2002) už navštívila také švýcarský Bern, letos na jaře bude k vidění v Darmstadtu a na rok 2004 už jsou naplánované Helsinky. Podobný osud sdílejí i další soudobé opery, například *Die Eroberung von Mexico* Wolfganga Rihma, *Writing to Vermeer* Louise Andriessena nebo *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* Helmuta Lachenmanna (letos v květnu k vidění ve Vídni!).

česká stezka

Přes svůj relativní optimismus však přeci jen nechci malovat obraz současného operního života nepřirozeně růžovou barvou. Pokud totiž jako celek působí dojmem stále větší otevřenosti, neplatí to nutně o všech jeho jednotlivých částech. Pořád se najdou operní domy, ve kterých čas ubíhá podstatně pomaleji než v jiných. Pro proslulou

Luigi Nono: Intolleranza
Inscenace v Opernhaus Köln, 2000

newyorskou Metropolitní operu jsou i Janáčkova *Její pastorkyňa* a Stravinského *Život prostopášníka* natolik silná káva, že je uvádí mimo svou hlavní abonentní řadu. Drtivou většinu repertoáru tvoří italská romantická a veristická opera, a to ve velmi tradičně pojatých, mnohdy i čtvrt století starých inscenacích (oblíbené jsou zejména opulentní kreace Franca Zeffirelliho). Je ovšem třeba podotknout, že konzervativnost Metropolitní opery do určité míry vyvažuje hned vedle sídlící, poněkud odvážnější New York City Opera, a samozřejmě také Brooklyn Academy of Music (viz HV 1/2003).

Stále také platí, že méně známá díla z okruhu osvědčených operních forem nebo nové režisérské interpretace operní „klasiky" mají při oživování standardního repertoáru často přednost před odvážnějšími, a z pohledu některých operních dramaturgů možná dokonce riskantními řešeními, jako jsou zakázka na novou operu nebo provedení kusu z 2. poloviny 20. století, jakkoli může být časem „prověřený".

Navíc, není současná opera jako současná opera. To je možné dobře dokumentovat na české – přesněji řečeno pražské – operní situaci, kde se stal předním současným operním skladatelem Emil Viklický. Představa pánů Dvořáka a Nekvasila o tom, jak má soudobá opera vypadat, se totiž zakládá na svérázné premise, kterou s nimi sice sdílí ta horší část americké operní produkce, ale nikoli ta, ke které podle všeho sami vzhlížejí (Glass, Adams a spol.), a už vůbec ne Evropa. Podle mého názoru zcela liché přesvědčení, že mladé publikum je pro operu možné rekrutovat z milovníků muzikálu, a že aby se líbila, musí současná opera být „melodická" a vyprávět pokud možno snadno intelektuálně uchopitelný lineární příběh podepřený popisnou a efektní scénografií, vedlo v posledních letech k tomu, že byl za soudobou operu na druhé pražské scéně (a dnes je na první) vydáván hybrid, který, troufám si říct, by nikde jinde v Evropě neobstál. Zatímco evropské operní domy a festivaly při zadávání zakázek oslovují výrazné a zkušené skladatele soudobé hudby (která mimo naše území vyrůstá z bohatých kořenů evropské poválečné avantgardy, nikoli z pozdního romantismu), česká opera sází na neznámé skladatelské talenty. Hlavou *Sloního muže* však díru do světa neprorazíš a muzikálové publikum jde radši na Basikovou. A tak se nakonec nekoná úspěch umělecký ani kasovní. A jakkoli je Bušení do železné opery bohulibý projekt, skoupost poskytovaných finančních prostředků nutí skladatele, kteří se snaží přijít s něčím alespoň trochu solidním, omezovat svůj rozlet na komorní útvary. Milý projekt pro mladé autory, kteří si chtějí „zkusit napsat operu". Plnohodnotnou soudobou operní produkci však těžko dokáže nahradit.

řeka mnoha proudů

Jak tedy světová současná opera vypadá? Jak už jsem naznačila v úvodu, řešení problému jak svést dohromady text, hudbu, divadelní akci a scénické výtvarno vedle sebe pod hlavičkou „soudobé opery" koexistuje velké množství. Nesmírně mnohotvárný je i výběr námětů a samozřejmě hudba samotná. Spíš než o trendech či proudech, pokud nemají mít velmi hrubé obrysy, se tedy z dnešní perspektivy dá mluvit o přístupech a řešeních jednotlivých skladatelů nebo dokonce jednotlivých děl.

Začněme však přesto hrubšími obrysy: Za obecnější trend v rámci celého 20. století je možné považovat tendenci skladatelů zhudebňovat díla světové literatury, a to často velmi „věrně", bez větších zásahů do originálního textu. „Klasickými" (a rannými) příklady „Literaturoper", jak tomuto typu opery říkají němečtí muzikologové, jsou Straussova *Salome* na Wildea, Debussyho *Pelléas a Mélisanda* na Materlincka nebo Bergův *Wozzeck*. Už ty ale zřetelně ukazují, jak v mnoha jiných ohledech hluboce rozdílná díla tento termín dokáže zastřešit. V „literárních operách" novějšího data navíc nemusíme vždy najít tak pietní přístup k textu předlohy, jak tomu bylo u „klasiků" – *Tři sestry* Petera Eötvöse rozhodně nejsou přímočarým zhudebněním Čechovovy stejnojmenné divadelní hry: Eötvös Čechovův text rozebírá a přeskupuje, a situace i postavy tak staví do nového světla. Od literární předlohy operu navíc vzdaluje i fakt, že všechny čtyři ženské role jsou určené kontratenorům (i když už došlo i k provedení s ženskými hlasy).

Vedle „literárních oper" dál existují opery na originální libreta, která ovšem samozřejmě opět mohou mít velmi rozličnou podobu i autorství. Na libreto v tradičnějším slova smyslu, z pera libanonského spisovatele Amina Maaloufa, komponovala Kaija Saariaho *L'amour de loin*. Olivier Messiaen si pro svou kontemplativní až mystickou operu *Svatý František z Assisi* napsal libreto sám. „Libreta" Nonových levicově uvědomělých oper *Intolleranza 1960* a *Al gran sole carico d'amore* jsou kolážemi textů nejrůznější provenience (mezi autory textů k Intolleranze figuruje i Julius Fučík). Podobný postup použil i Heiner Goebbels ve své nejnovější opeře *Landschaft mit entfernten Verwandten* (s texty da Vinciho, Foucaulta, T. S. Elliota ad.). U opery *Rosa* Louise Andriessena se spíš než o libretu dá mluvit o scénáři – jeho autor, britský avantgardní filmový režisér Peter Greenaway, totiž dopředu koncipoval nejen text, ale do značného detailu i scénickou podobu opery. A vizuální složka tu hraje roli s textem při nejmenším rovnocennou.

Tím se dostáváme k dalšímu obecnějšímu pozorování o současné opeře – roli režiséra jako spolutvůrce. Souvisí to nepochybně také s trendem posledních desetiletí nabízet nové interpretace a nové pohledy na opery tradičního repertoáru. Opera přitáhla takové režisérské osobnosti jako jsou Peter Konwitschny, Achim Freyer, Robert Wilson nebo Peter Sellars. Posledně jmenovaný je například nejen režisérem, ale i spoluautorem koncepce Adamsových oper

Nixon in China a *The Death of Klinghoffer*. A bez Roberta Wilsona by nikdy nevznikl Glassův *Einstein on the Beach* – přesto, že totiž Einsteina dnes vnímáme jako Glassovu operu, v době svého vzniku byl především „novou divadelní podívanou Roberta Wilsona" (slovy americké kritiky „spectacle"). Přesto, že mnozí věřili, že Einstein bude zlomovým bodem v dějinách současné opery a povede k nové definici opery jako žánru, zůstal do značné míry ojedinělým pokusem. Glass se ve svých následujících operách postupně zcela sblížil s operním mainstreamem a Wilsonova režisérská činnost se ve vztahu k opeře soustředí především na již existující repertoár. Čím je Einstein tak jedinečný? Zjednodušeně se dá říct, že přehodnocuje podobu, význam i vzájemné poměry jednotlivých složek, ze kterých opera tradičně sestává: zpívaný text tvoří jen číslice a solmizační slabiky. Mluvený text „nedává smysl". Scénická akce se odvíjí tak pomalu, že čas jako by se zastavil. Místo děje obrazy. Repetitivní, v podstatě statická hudba.

Zdá se, že se americká současná opera – nebo alespoň její mezinárodně viditelnější část – vůbec vydává trochu jinými cestami než ta evropská. Jeden rozdíl je patrný na první poslech: zatímco hudba evropské opery vyrůstá především z evropské poválečné avantgardy, v Americe má kořeny v minimalismu, a díky tomu asi také platí za posluchačsky „přístupnější". Hranice operního žánru se ale na druhou stranu ve Spojených státech zdají být pružnější než v Evropě. A není to jen Einstein. Meredith Monk vytváří „opery", jejichž svět je vystavěn z organického propojení minimalistické hudby, specificky výrazově používaného hlasu (bez textu), pohybu a multimediální scénografie, která se stává součástí scénické akce (v nejnovějším *mercy* je například pomocí minikamery na velké plátno v reálném čase přenášen obraz pohybujícího se hlasového ústrojí Monkové). V operách Steva Reicha a video-umělkyně Beryl Korot, se hlavní dění odehrává na filmovém plátně a stejně jako zhudebněný text vychází především z dokumentárních materiálů (o *Three Tales* jsme psali v HV 1/2003). A to ani nezačínám s Cagem nebo svérázným tvůrcem televizní opery Robertem Ashleym.

A bylo by mnoho dalšího, o čem by se dalo mluvit. Opery o opeře Luciana Beria. Stockhausenovo veledílo, operní heptalogie *Licht*, na které pracuje už čtvrt století. Tan Dunův *Marco Polo*, operní most mezi východem a západem. Opery asi nejplodnějšího a jednoho z nejdůležitějších evropských operních skladatelů 2. poloviny 20. století Hanze Wernera Henzeho (jeho nejnovější výtvor, *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* bude mít v létě premiéru v Salzburgu). Opěvovaní *Die Soldaten* Bernda Aloise Zimmermanna. Opery Krysztofa Pendereckého, Alfreda Schnitkeho, Harrisona Birtwistla, Petera Maxwella Daviese, Wolfganga Rihma, Salvatore Sciarrina, Judith Weir, Adriany Hölszky, Henry Pousseura, Pascala Dusapina (nejnovější *Perelà, l'homme de fumée* je v této sezóně k vidění v pařížské Opéra Bastille)... a tak bych mohla pokračovat ještě několik odstavců. Jen náměty současných oper, které jsou stejně rozmanité jako jejich formy, by vydaly na další článek.

Už věříte, že opera žije? ■

výběrová diskografie:

HELMUT LACHENMANN: Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, Kairos - 1228
PETER EÖTVÖS: Three Sisteers, Polygram Records - 459694
WOLFGANG RIHM: The Conquest Of Mexico, Cpo Records - 999185
TAN DUN: Marco Polo, Sony Classical - 62912
LOUIS ANDRIESSEN: Rosa, Nonesuch - 79559
SALVATORE SCIARRINO: Perseus und Andromeda, Bmg Ricordi – 1059
HEINZ HOLLIGER: Schneewittchen, ECM New Series (2000)
MEREDITH MONK: Atlas, Ecm Records - 437773
JUDITH WEIR: A Night At the Chinese Opera, Nmc Records – 60
ALFRED SCHNITTKE: Historia Von D. Johann Fausten, Rca – 68413 (1996)
Life with an Idiot, Sony (1993)
GYÖRGY LIGETI: Le Grand Macabre, Sony – 62312 (1999)
PHILIP GLASS: Einstein on the Beach, Nonesuch - 79323 (1993)
JOHN ADAMS: Nixon in China, Nonesuch - 79177 (1990)
STEVE REICH: The Cave, Nonesuch – 79327 (1995)
OLIVIER MESSIAEN: Saint Francois d'Assise, Orfeo D'Or – 485982 (2000)
/ Polygram Records – 445176 (1999; Nagano)
LUCIANO BERIO: Un re in ascolto, Col Legno - 20005
LUIGI NONO: Al gran sole carico d'amore, Elektra/Asylum – 81059
Intolleranza 1960, Teldec (1995)
BERND ALOIS ZIMMERMANN: Die Soldaten, Teldec (1991)
HANZ WERNER HENZE: Die Bassariden, Koch Schwann – 314006 (1994)
English Cat, Wergo (1993)
KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Samstag aus Licht, Polygram Records (1990)
Donnerstag aus Licht, Polygram Records (1990)

www.hisvoice.cz

uvízněte
V SÍTI
www.hisvoice.cz

aktualizovaný
on-line glosář
@
objednávka
předplatného
@
více článků
z tištěné verze
@
archiv starších čísel

Nové e-mailové adresy:

Redakce:
redakce@hisvoice.cz

Redaktoři:
kratochvil@hisvoice.cz
ferenc@hisvoice.cz
javůrek@hisvoice.cz

PR a inzerce:
vavra@hisvoice.cz

www.hisvoice.cz

PETR KOFROŇ
V budoucnosti spadne nové operní umění
s nebe z čista jasna
(moderní problémy opery)
HOST 2002

Čtenář této knihy to nemá lehké. Po prvním zběžném prolistování může získat dojem, že jde o naprostý nesmysl, a knihu definitivně odložit. Ani pokud bude mít trpělivost k dalšímu čtení, nebude jeho cesta touto knihou snadná.

Petr Kofroň pokračuje tam, kde ve své předchozí knize Tón ne! skončil. Tradiční způsob psaní o hudbě již pro něj není zajímavý a tak hledá nové metody, jak téma uchopit. Tématem zde je opera a to opera se všemi svými složkami. Před hudbou samotnou má dokonce přednost textové složka, dojde i na scénografii.

První oddíl nazvaný Z opery k textu nabízí „jiné čtení" některých slavných oper. Jinakost toho čtení může být pro někoho problémem. Například kapitola o Dvořákově Rusalce začíná slovy: „Budeme-li chtít odstranit z Dvořákovy opery postavu Rusalky...", po nichž skutečně následuje libreto zbavené nejen postavy Rusalky, ale i všech zmínek o ní v textu ostatních postav. Na první pohled samoúčelná hra, pokud však přistoupíme na Kofroňův způsob uvažování, zjistíme, že se nám otvírají nové pohledy na známé dílo. Z různých stran jsou takto preparovány opery Verdiho (Dáma s kaméliemi, Trubadůr), Janáčka (Káťa Kabanová) nebo Wagnera (Tristan a Isolda). Pro každou z nich autor zvolil postup, jehož se důsledně drží a jehož výsledky pak interpretuje téměř kabalisticky.

Druhý oddíl nese název Z textu k opeře. V něm jsou transformacím podrobeny texty, které se nějak (třeba vzdáleně) týkají opery. Také zde si Kofroň našel pro každý text metodu. Výsledky této kapitoly ale při nejlepší vůli nenabízejí podněty k zamyšlení nebo nové pohledy na problém. Jsou spíše zábavnými nonsensy. Dva dopisy, kdy podstatná jména v jednom nahradíme podstatnými jmény z druhého, řazení vět v textu podle abecedy, to vše následně interpretováno. Autor má své metody rád (většina z nich je pravděpodobně časově náročná) a rád s nimi čtenáře seznamuje. V knize by však jedna ukázka bohatě stačila.

Zatímco se v první části dekonstruovala libreta existující, ve třetí – Text k opeře – najdeme ukázky původních Kofroňových libret. V některých případech to jsou spíše návody k hudebně divadelním (či rituálním) činnostem. Kolik z nich již bylo skutečně realizováno, mi není známo. Závěrečný Text k životu je také stylizován jako libreto, ve skutečnosti jde vlastně o jedinou kapitolu, v níž se čtenáři předkládají nějaké faktické informace, přesněji vyprávění o zkušebnách, jimiž prošel orchestr Agon, jehož je Petr Kofroň dirigentem. Nakonec i zde dojde na interpretaci a hledání vztahu mezi prostorem, kde soubor zkoušel, a repertoárem, který hrál.

Petr Kofroň umí svým neortodoxním způsobem nacházet zajímavé souvislosti v hudbě a v umění vůbec a to je zřejmě důvodem, proč jako šéf plzeňské opery sklízí úspěchy. Do své knihy však zařadil i texty, které tam být nemusely. Navzdory tomu však stojí za to si knihu přečíst, nejen abyste věděli, jak vypadá Rusalka bez Rusalky

MATĚJ KRATOCHVÍL

anketa

Oslovili jsme
české skladatele a další lidi,
kteří se pohybují kolem opery,
a položili jim následující
tři otázky:

1. Potřebuje dnes někdo novou operu? Pokud ano, proč se nová díla objevují tak málo v programu velkých operních divadel? Jak by bylo možné tento stav změnit?

2. Co dnes skladatele motivuje k napsání opery a co ho od toho naopak odrazuje?

3. Jak je možné operní žánr dále rozvíjet?

Michal Nejtek
skladatel

1. Podle mne se nová operní díla objevují docela dost (na to, že některá z nich nejsou vůbec nová – především v koncepci a jazyku). A objevují se, paradoxně, i navzdory tomu, že novou operu dnes vůbec nikdo z operního provozu nepotřebuje.

2. K sepsání opery ho většinou vede nějaká soutěž, které vypisují operní šéfové ve snaze o to být aktuální (ale zároveň líbiví). Neodrazuje ho nic, když bude chtít, napíše ji.

3. Těžká otázka. Asi jenom do šíře (technologie, použití zcela jiných, „neoperních" přístupů k divadlu atd.).

Vít Zouhar
skladatel

1. Zdá se, že u skladatelů je touha po velkém celku, hudebně divadelním spektáklu nebo dramatickém příběhu stejně neodolatelná, jako touha po čemsi novém a jedinečném u 2% posluchačů, o čemž svědčí nejen početná domácí produkce posledních let. Zájmy a potřeby dalších 98% posluchačů naopak vysvětlují proč si pouze nemnoho šéfů a dramaturgů operních domů dovolí riskovat část rozpočtu na operní novinku, tak jako to dělá třeba Jiří Nekvasil. Ovšem bez toho, že inscenace bude vzrušujícím divadelním spektáklem, alespoň s vycpaným medvědem nebo neopakovatelnou udá-

lostí v podobě živého vodopádu a nahé subrety, tedy bez mnoha nalitých peněz má mnohem menší naději oslovit více, než ty 2% posluchačů. Jako jediné řešení proto vidím ve specializovaných kurzech psaní grantů, pro operní skladatele a bungee jumpingové rampy pro operní dramaturgy.

2. Stejně jako před dvěma nebo třemi sty lety: přítomnost a nepřítomnost zakázky, neboli velkorysost a podlost zadavatele. Vše ostatní je jen otázka vznešené inspirace.

3. Nevím, zda-li je možné to nazývat rozvojem, přešlapováním nebo třeba potupnou regresí, ale rozhodně lze dál kombinovat, zaměňovat a posouvat gesta operního jazyka, měnit jejich kontext i vztahy, aby se tento žánr ještě lépe zrcadlil a zacyklil. Aby tak bylo ještě více patrné, že nejde ani o všelidová poselství, věčné pravdy, o autorovu nebo divákovu (zlo)moc, ale jen o divadelní hru.

Vlastislav Matoušek
skladatel

1. Vždy se najdou i tací, dnes je možné úplně vše.
V důsledku konzervativní dramaturgie konzervativních dramaturgů a šéfů velkých operních divadel, kteří namísto tvůrčí práce jsou nuceni fungovat v roli byznysmenů. Tak umělce nutně vystřídá manažer, který se přirozeně snaží generovat zisk v penězích, a to na zavedených jistotách. Ten pak navíc v tvůrčí oblasti často bývá nekompetentní.

2. Je to výzva, něco jako dojít pěšky na jižní pól. Cosi, co se vlastně ani nedá smysluplně uskutečnit, co může mít smysl snad jen jako absurdní drama či jiná podobná šílená stylizace.
Většinu skladatelů nutně odrazuje anachronismus žánru a náklady provedení.

3. Psát operu jako absurdní drama, sci-fi etc., eventuálně vymyslet ještě něco virtuálnějšího, v čem se ještě lépe zaskví nepatřičnost zpěvní komunikace jednajících.

Prof. Ladislav Kupkovič

1. Nové opery samozrejme potrebujeme. Podobne ako náš život má dnes nové elementy, musí ich dostat aj operný repetoár. Ale nielen preto. Operný repertoár ako taký je príliš malý. Hudobný skladatel a skúsený, ako aj velmi úspešný intendant (Hamburg – Paríž) Rolf Liebermann povedal: celý operný repetoár, to je 10 opier od Verdiho, 10 od Wagnera, 5 od Mozarta a 5 od Pucciniho, k tomu pride este tak 10 národnych jednotlivostí ako Carmen, Predaná nevesta, Sedliacka česť – Bajazzo, Eugen Onegin, Barbier zo Sevilly atd. To je pomerne málo!
Nové opery potrebujeme, ale nie také, ako sa dnes väčšinou píšu.
Skladatelia sa musia odvážit (a asi aj naučiť) tak komponovat, ako to ludia sú aj ochotni počúvať. Dnešné atonálne experimenty nehovoria posluchačskej obci nič a aby som to aj otvorene povedal: za tieto produkty nikto nebude platit drahe vstupné.

2. Na motivacii skladatela pre komponovanie opery sa nezmenilo nič; okrem vnutornej potreby tvorit významné umelecké diela potrebuje predovšetkým objednávky; nielen kvoli honoráru (aby mal asi jeden rok počas komponovania z čoho žiť) ale aj ako záruku pre predvedenie (pre s tým súvisiace problémy ako zhotovenie prevodzovacieho materialu a pod).

3. Tato otázka sa týka nielen kompozicie, ale operného života vôbec. Pričom neviem, čo operný život rozvíja, ale sa domnievam, že viem, čo tomuto rozvoju škodí. To je predovšetkým dnešný stav réžie, kde zvíťazila (zatial) tzv. "bláznivá" varianta. Čo nie je dost bláznivé, to na scénu ani nepríde. Pre koho tieto nezmysly majú byt dobré, to je dost ťažké pochopiť. Jedno je však isté: ak s tým dost skoro neprestaneme, uteče nám obecenstvo rýchle z divadiel. Potom nám ani ankety nepomôžú.

Juraj Beneš

1. Novú operu potrebujú, ako vždy, divadlá a autori. Nikdy sa neuvadzalo tolko súčasných opier ako teraz (iba na teréne Nemecko a Benelux cca 100 premier ročne!).

2. To, čo vždy = vlastna vizia a objednávka. Odradzuje ho opak.

3. To láskavo prenechajte autorom a nestrkajte im do toho prsty. Nikdy nemali toľko možností (v každom smere), ako teraz. Stačí ak im dáte peniaze a divadlo.

Martin Burlas

1. Novú operu, zdá sa, nepotrebuje nikto. Sledujúc reakcie našich divákov, mám pocit, že sa súčasné operné diela objavujú ešte stále priliš často.Tento stav sa ale zmení, a to tak, že nikto nebude schopný definovať, čo vlastne nová opera je, a tak problém zanikne sám.

2. Motivovať môžu peniaze, vela peňazí! Okrem grafomanie, alebo náhlého nápadu to môže byť aj pocit nádeje, že dielo nezostane 10 rokov ležat pod stolom.
Odradiť môže predstava takzvaných profesionálov, ktorí s istotou v daných termínoch spravia z opery niečo presne opačné, ako chcel autor a libretista, a ešte im stihnu vytknúť, že nemysleli na diváka, speváka, ani na všeličo iné, pričom nezabudnú zdôrazniť nerealizovatelnosť autorovej snahy a jeho izolovanost vo svete ako takom. Ale tu musím dodať, že so slovenskými mladými interpretmi mám skoro ideálne skúsenosti, akurat ten divák...

3. Je to možné presne tak, ako sa to deje v kulturných krajinách /Finsko, Holandsko, Švédsko, Nemecko.../, ktorou neviem či Slovensko je, ale sam sa to bojim odhadnúť, aby som sa nepomýlil...

Petr Kofroň
skladatel, šéf opery divadla J. K. Tyla v Plzni

1. Veškeré umění nevzniká proto, že je někdo "potřebuje". Umění vzniká z daru (a prokletí) Božího, kterým je umělec ponoukán, aby tvořil. Toto umění pak slouží k sebetvorbě úzké skupiny "kulturního obyvatelstva". Nová operní díla se ve světě celkem normálně uvádějí, pouze u nás je to přílišný luxus, daný ohromným rozdílem mezi náklady na operní produkci a velice úzkou vrstvou, která se chce nechat operou kultivovat. Z toho plyne i možná náprava - na jedné straně velkorysejší investice do operních produkcí, na druhé straně společnost, která touží být kultivována čím dál víc.

2. Nevím, co kterého skladatele motivuje. Mne osobně by lákala opernímu žánru vlastní vysoká stylizace (co se na celém světě mluví, v opeře se zpívá), tzn. vysoce umělý svět a v něm komplexní (hudba, slovo, obraz) řešení umělých problémů. A odrazuje mne vlastně nejasnost, co to je dnes opera. Jednoduše řečeno: musí se v opeře zpívat? Nemůže to být obrazné divadlo, v němž se občas něco řekne, zatančí, postaví živý obraz a nakonec jednou zazpívá? Je operou dílo, v němž místo orchestru zpívá sbor na neurčitý vokál a po scéně se pohybují činoherci, občas mluvící?

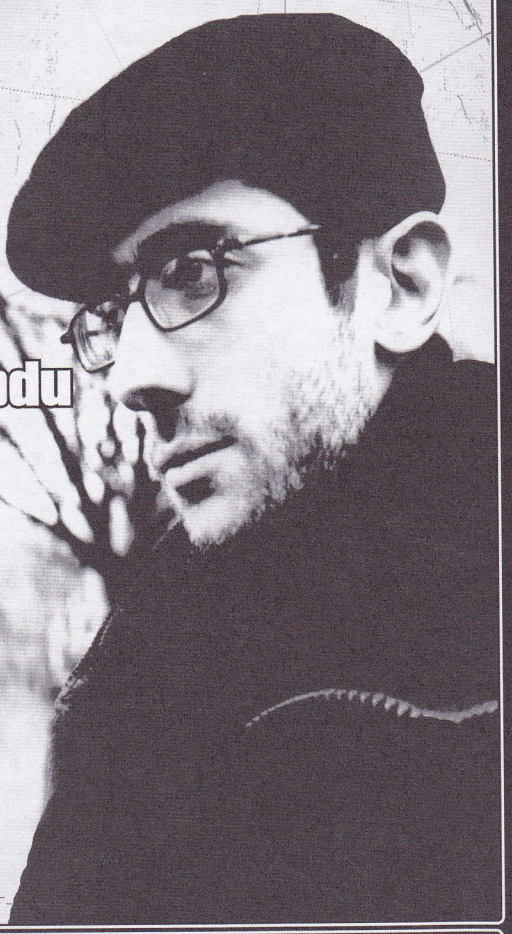
3. Nevím. Pouze lze vysledovat, že vývoj opery v celé její historii procházel od důrazu na slovo (camerata, vlastně slovo podložené hudbou), přes důraz na hudbu (romantismus s mnohdy chatrnými librety, ale úchvatnou "melodikou", vlastně hudba podložená textem) až k důrazu na obraz (Alban Berg, vlastně obraz podložený textem a hudbou). Všechny tři složky opery tedy prošly zlatou érou. Je tu ale možnost rozšiřovat vůbec pojem "opera". ■

Inzerce

FESTIVAL UNITED COLOURS OF AKROPOLIS POŘÁDÁ KEY PRODUCTION, HL. M. PRAHA, MČ PRAHA 3, ZA SPOLUPOŘADATELSTVÍ MINISTERSTVA KULTURY ČR A ZA PODPORY INFORMAČNÍHO CENTRA OSN V PRAZE

RAZ MESINAI aka BADAWI

Ethno-elektro-beat z Blízkého východu



25.4.2003 od 20 hodin
PALÁC AKROPOLIS

Předprodej: Palác AKROPOLIS (Kubelíkova 27, Praha 3, tel.: 296 33 09 13), a v síti TICKETPRO, www.ticketpro.cz

FRANK LONDON

& HIS KLEZMER BRASS ALLSTARS
FEATURING
BOBAN MARKOVIĆ
(USA, JUGOSLÁVIE)

20.3.2003 OD 20:00h. PALÁC AKROPOLIS

VSTUPENKY V PŘEDPRODEJI PALÁCE AKROPOLIS (KAVÁRNA AKROPOLIS, TEL.: 296 33 09 13) A V SÍTI TICKETPRO (WWW.TICKETPRO.CZ)

UNITED COLOURS OF AKROPOLIS
KEY PRODUCTION
SEZNAM
BEAT RADIO
HS VOICE

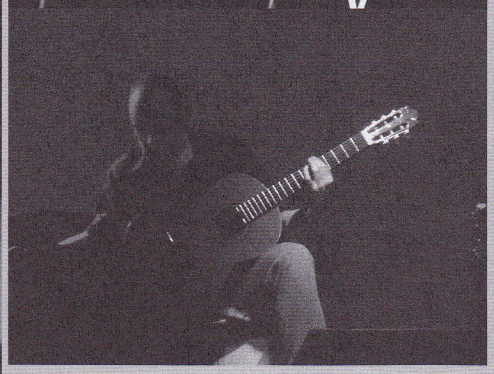
HYNEK DEDECIUS

trans MEDIALE

Vydáte-li se při návštěvě Berlína od lidským řetězem ověnčené kupole budovy Reichstagu podél kolosálních ultramoderních kancelářských komplexů dále směrem na západ, brzy narazíte na podivně prohnutou střechu instituce Haus der Kulturen der Welt. A právě pod ní se první únorový týden uvelebil hlavní stan festivalu Transmediale, jenž se těší pověsti jedné z nejvýznamnějších mezinárodních přehlídek mediálního umění na světě.

média v kostce

Motto letošního – celkově již šestnáctého – ročníku znělo "Play Global!" a hlavním cílem organizátorů bylo tudíž vedle stabilního zkoumání úlohy mediální kultury v dnešním světě přimět umělce nějakým způsobem reflektovat jevy více či méně spřízněné s otázkami globalizace. Program nabízel celou řadu konferencí a diskusních fór, workshopů, prezentací (režisér Peter Greenaway např. představil svůj ambiciózní audiovizuální projekt "The Tulse Luper Suitcases") a výstav (upoutala zejména expozice s názvem "I Love You" zabývající se počítačovými viry nejen jako nebezpečnou ekonomickou hrozbou, ale též jako svébytnými uměleckými díly) a samozřejmě také bezpočet videodokumentů z nejrůznějších koutů světa, internetových projektů, multimediálních instalací, nejzajímavějších softwareových novinek atd. České barvy na jednom z početných monitorů hájil Tomáš Dvořák čili Floex s interaktivní audiovizuální kompozicí geo_cit/1 (www.e-mental.com/floex/flpla/geo_cit/geo-cit_01-02.htm) a v samotné soutěžní části pak, o poznání výrazněji, Martin Kermes. Jeho internetová video instalace Spolus (www.synapse.cz/spolus.php), která propojuje kamerou snímané osoby postávající na tramvajové zastávce na pražském Strossmayerově náměstí s uživateli internetu, mu v konkurenci takřka 900 prací vynesla hodnotné ‚čestné uznání' v kategorii Interaction. Stejný úspěch přitom v kategorii Image sklidil Slovák Zdeno Hlinka s originálně zpracovaným záznamem z vystoupení projektů Poo a Satori (zden.message.sk/realityover). Navzdory dokonalé organizaci, přesně dodržovanému harmonogramu a kvalitnímu zpracování se však pořadatelé přeci jen dopustili i několika přehmatů. Ačkoli měli jistě na výběr přehršle děl a došlo k jejich selekci, úroveň některých byla vskutku na pováženou a led mezi uměním a rádoby uměním mnohdy neskutečně tenký. Známá americká skupina ‚audio aktivistů' UltraRed například v galerii Podewil nainstalovala plátno, na kterém se za doprovodu jejich minimal techno skladeb střídaly amatérsky zhotovené fotografie pořízené při anti-WTO protestech v Seattlu v roce 1999. Nic proti tématice, avšak lze opravdu takovouto prezentaci nazývat ‚instalací' hodnou místa na prestižním festivalu? Nemohl by snad něco podobného předvést každý druhý nadšenec promítající diapozitivy z cest v českých maloměstských kulturních domech? A podobné rozčarování se konalo i při promítání jednoho z pásem krátkých dokumentů (konkrétně Going Places) od tvůrců z celého světa, kde více než polovina příspěvků



transmediale.03

.03

CO?! se nosí (v laptopu)

aneb
experimentální elektronika současnosti
podle Club Transmediale.03

■ minimum čistých laptopů
Notebookový boom v posledních letech zplodil stovky podobně znějících ‚muzikantů' a logicky proto sílí snaha se ze stáda vymanit, což se projevuje nejrůznějšími způsoby – zapojováním staršího vybavení, akustických elementů, netradičních zvukových zdrojů, zpěvu atd.

■ elektroakustika
Náchylnost k živým nástrojům, která někdy končí až úplným návratem, kdy se elektronika stává jen doplňkovým nástrojem pro zpestření zvuku. (F.S. Blumm, Molr Drammaz, Radian)

■ specifická německá taneční scéna
Z Německa sálají specifické minimalističtější formy pravidelných beatů (microhouse, clickhouse, dub-techno apod.), které jsou po letech prvním znatelnějším oživením klasického house/techno zvuku. Tato specifická scéna má sice napodobovatele i v jiných koutech světa, ale nikde nedosahuje takové popularity. Do Čech bůhvíproč nepronikla. (Thomas Brinkmann, T. Raumschmiere, Jan Jelinek)

■ infiltrace starších stylů
Producenti se stále častěji nechávají inspirovat osvědčenými styly. Inovace zasahují zejména dub/reggae (Pole, Mapstation, Thomas Fehlmann), electro či klasicky pojatou melodickou IDM (Eu)

■ obliba improvizovaného hluku
Jednoduché (těžko vám někdo dokáže, že jste se spletl) a velice působivé – digitální noise se oprošťuje od punkové divokosti a je akceptován v čisté vrstvené podobě. (Pan Sonic)

■ retro + lo-fi
Upouštění od příliš dokonalého software, oprašování analogových přístrojů, syntezátorové zvuky. Out Of Data + XorC předvedli noiseový set za použití počítačů Commodore C64 a polští Gameboyzz Orchestra Project v duchu hnutí micromusic vesele a plnohodnotně koncertovali jen se šesticí gameboyů a mixážním pultem.

■ propojení s vizuálnem
Projekce se stává rovnocennou složkou vystoupení. Vítězí jednoduchá abstrakce přizpůsobená hudebnímu proudu. Známky vývoje ve vizuální oblasti v rámci Club Transmediale snad dokonce předčily posuny v hudbě samotné, drtivá většina shlédnutých projekcí byla neobyčejně nápaditá a vhodně použitá. (projekce od spolků Akuvido, Minuszero, Meso, Transforma…)

postrádala nosnou ideu a ze škatulky avantgardní práce s videem měla být ještě před festivalem přenesena do koše se štítkem ‚ubohé pokusy přehnaně sebevědomých'. A když se pak do multimediálna mnohem zasvěcenější novináři nechali slyšet, že je to letos poněkud "slabší", nezbylo než zaměřit pozornost na...

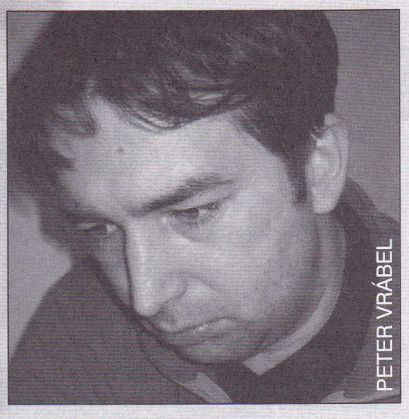
club transmediale

Tato samostatná hudební odnož festivalu kotvila v nenápadném, berlínsky nahrubo dekorovaném a zcela vyhovujícím klubu Maria am Ufer, na jehož dvou scénách se v průběhu devíti nocí (31. 1. – 8. 2.) představila pestrá paleta projektů a umělců operujících na poli experimentální elektroniky. Program každého večera byl koncipován lehce tematicky a tak hlavní pódium jednou patřilo protagonistům kloubícím elektroniku s živými nástroji (Electro/Acoustic) a jindy zase extrémním zvukoborcům (Abstract Algebra). Vedle známých světových veličin elektronické scény (Pan Sonic, Jan Jelinek, Scanner, Richard Chartier…) ovšem na letošní Club Transmediale našince lákalo i početné zastoupení hudebních tvůrců z bývalých post-komunistických zemí. K celkovému "Play Global!" bylo totiž přidruženo heslo "Go East!" a příležitost vystoupit před ‚západním' publikem (ač ve východním Berlíně) a tiskem dostalo celkem 25 umělců z Polska, Ukrajiny, Ruska, Jugoslávie, Slovinska a Chorvatska, což, pokud vím, v rámci festivalů podobného měřítka dosud nemělo obdoby. Jednalo se tedy o jakousi nabídnutou ruku, o jedinečnou šanci dostat se do povědomí světa, protože, buďme realisté, kolotoč moderní hudby do východního bloku přeci jen příliš nezasahuje. A právě proto skutečně zamrzí, že tak výbornou příležitost nevyužil nikdo z Čech, Slovenska ani Maďarska. O důvodech neúčasti tuzemských hudebníků bych asi mohl jen spekulovat, jedno je však jisté – jednalo se bezpochyby o promrhanou možnost pokořit Rozvadov. Za tímto východním elementem v programu Club Transmediale částečně stála rakouská novinářka Susanna Niedermayr (ORF), která se společně s kolegou Christianem Scheibem v poslední době aktivně věnovala studiu stavu elektronické hudební scény v několika post-komunistických zemích. Nashromážděné poznatky tato dvojice vložila do knihy In the east - new music territories, jež vyšla v lednu u nakladatelství PFAU-Verlag. Nicméně Česká republika v ní chybí, k nám se totiž Susanna – podle jejích vlastních slov – teprve chystá. Autorka knihu představila během jedné z diskusí před koncertním programem a využila přitom přítomnosti zástupce polského CD-R labelu Mik.Musik a hudebníků z Chorvatska a Srbska, díky čemuž dostali naslouchající příležitost získat informace o stavu elektroniky v těchto zemích vskutku z první ruky. Zatímco Wojtek Kucharczyk si až poněkud přehnaně stěžoval na nesnadnou dostupnost nejnovějších technologií včetně internetu a slabou kupní sílu v Polsku, muži z bývalé Jugoslávie vinili především nepřístupnost médií – na druhou stranu však velmi kladně hodnotili vlastní vzájemnou spolupráci a zdůrazňovali fakt, že po nedávném válečném konfliktu sehrává hudba důležitou roli v překonávání krize mezi oběma zeměmi.

studený mír

Ačkoli se stále ještě hovoří o jakési zdi mezi těmito dvěma hudebními světy – ať již se jedná o otázku distribuce či koncertování – ze samotných vystoupení člověk nabyl dojmu, že se již víceméně zřítila. O experimentální elektronické hudbě se dá těžko mluvit v geografických souvislostech, poněvadž neabsorbuje prakticky žádné prvky tradiční kultury země, odkud tvůrce pochází. Z toho důvodu nepřekvapilo, že produkce ruských anebo polských projektů zahrnuje technologicky obdobné postupy a způsoby práce se zvukem jako je tomu u jejich ‚vyspělejších' kolegů – ono "Play Global!" zde platí bez výhrad. Zaregistrovat pouhé kopírování západního však šlo jen stěží, jelikož drtivá většina projektů se představila buďto s vlastními nápady kořeněnými variacemi (ruští Eu – jednalo se o jejich první zahraniční vystoupení – by se dali přirovnat k warpovským Plaid apod., nicméně způsob vrstvení jejich melodických motivů jim udržuje originalitu) anebo opravdu jedinečným stylem. K takovým se řadí například Ukrajinec říkající si Kotra, jenž předvedl zřejmě nejextrémnější živý set festivalu. Záměrně drásavé digitální zvuky v celé šíři spektra (místy posluchače nutil chránit si sluch) uspořádával v neustále vyvíjející se bizarní rytmické struktury s maximálním využitím kvadrofonního systému v klubu. Bohužel obecenstvo trápil déle než bylo zdrávo a sál ke konci celkem logicky řídl. Kdyby však svou strhující a stejně tak vyčerpávající show ukončil po plánované půlhodince, zanechal by za sebou podpis jednoho z nejúdernějších a zároveň nejkvalitnějších performerů festivalu. Východ nezaostával ani na poli doprovodných projekcí – geometricky minimalistický vizuální doprovod od spolku Akuvido ke smršti Kotra zasluhoval superlativy a stejně tak tomu bylo i u večera Mik.Musik. Vzhledem k omezenému počtu umělců pracujících na poli experimentální elektroniky v post-komunistických zemích se dá těžko očekávat, že by se tím směrem západní kolegové v dohledné době obraceli při hledání inspirace, avšak rozdíly se postupně ztrácí a hudebníků z východu si začínají všímat i zavedené labely. Je nepochybné, že v dalším bourání pomyslné zdi hraje klíčovou roli informovanost a z ní vyplývající zájem západu. Talentovaní ale izolovaní tvůrci si zaslouží šanci být viděni a slyšeni – a v tomto ohledu odvedli pořadatelé letošního Club Transmediale jednoznačně solidní práci.

Berg je německy hora. Ale také orchestr složený z mladých hudebníků, který přichází s nevšední dramaturgií a na každém koncertě uvádí premiéru českého soudobého autora. Letos zahájil abonentní řadu koncertů, na kterou láká na poměry českých orchestrů celkem nápadná kampaň se sloganem „Malou noční si dejte doma v ložnici". Jeho začátky se datují již do roku 1995, kdy vznikl z iniciativy dodnes jediného dirigenta a vůdčí osobnosti orchestru - Petera Vrábela. Kdo jiný mi s pomyslným výstupem na horu mohl pomoci, než právě on.


PETER VRÁBEL

na horu nahoru? na Berg!

JAN VÁVRA

■ Tak začněme od Adama. Nebo od Albana, či od Josefa? Nemůžu se nezeptat – proč Berg?

Tak to je dotaz, který zodpovídám opravdu nejčastěji. Chceme to nechat trochu obestřené tajemstvím, ale pravdou je, že jsme se jednoduše nechtěli jmenovat Mladý pražský komorní orchestr, nebo podobně. Věděli jsme už od začátku, co chceme hrát, hodně 20. století a soudobé hudby. Alban Berg byl nasnadě, pak už z toho zbyl jenom Berg. Pořád ale rádi mlžíme a necháváme ostatní, ať si to vyloží, jak chtějí.

■ Orchestr funguje od roku 1995. Začínali jste jako nadšenecký studentský orchestr, nebo už od počátku držel orchestr svoji dramaturgickou linii?

Nezačínali jsme úplně jako studentský orchestr, i když to tak mohlo vypadat. Šli jsme od koncertu ke koncertu hlavně proto, že jsme si chtěli hlavně zahrát věci, které tu nikdo nehrál. Myšlenka hrát hudbu 20. století vznikla z nás, i když nám tehdy s dramaturgií pomáhal hodně pan profesor Václav Riedlbauch. Vždycky nám dal tip na zajímavou skladbu, z jeho popudu jsme hráli a objevovali další skladatele. Samozřejmě, že postupem času začaly chodit nabídky od skladatelů, nejdříve od spolužáků z HAMU, a tak vznikl nápad hrát každý koncert jednu premiérovou skladbu.

■ Jsou všechny premiéry šité orchestru „na tělo"?

Vždycky tomu tak není. Od někoho si skladby objednáváme, někdo už má hotovou věc v šuplíku a jenom hledá příležitost. Hlavní úlohu v tom hraje náhoda a hlavně dohoda. Skladatelé mají přirozenou tendenci slyšet svoji skladbu a u nás není zas tak moc komorních orchestrů, které by se tomu věnovaly soustavně. Nezastupujeme žádnou skladatelskou skupinu ani generaci. Dramaturgii dělám dnes jenom já a je prakticky založena na mém subjektivním dojmu z každé skladby. Než však určím definitivní podobu, rád to konzultuji s více lidmi z okruhu orchestru a naslouchám jejich názorům.

■ To musí být jistě náročné, obstarávat na každý koncert premiéru. Nemáte strach, že jednou pomyslný pramen vyschne? Není to bič, který jste si na sebe upletli?

Na to je těžké odpovědět. O takových věcech ani neuvažujeme. Kde nevidíme problém, tam ho nehledáme. Jsme rádi, že to zatím funguje tak, jak má.

■ Na vašich koncertech zařazujete soudobé skladby vedle děl z klasického repertoáru, převážně 20. století. Myslíte, že je tato kombinace vždy vhodná?

Nemyslím si, že je šťastné hrát v jednom večeru jenom soudobou tvorbu, už z toho důvodu, že na takový koncert přijde jen úzký okruh zasvěcených.

Ti, kteří by se takovému koncertu bývali vyhnuli obloukem a mnohem radši si poslechnou Čajkovského nebo Šostakoviče, od nás dostanou porci soudobé tvorby a myslím, že tím spíš se jim může dostat „pod kůži". A nakonec i leckterý klasik vypadá v kontextu současných autorů jinak a přesně to chceme.

■ Členům Vašeho orchestru je málokdy nad třicet let, většinou jsou studenty HAMU. Nemáte problémy se zařazováním do škatulky studentských orchestrů, zvlášť když Vaše abonentní koncerty se konají v sále Martinů, v Lichtenštejnském paláci, tedy na půdě HAMU?

Stává se to dost často, i když se snažíme vybudovat si svou vlastní identitu.

Hudební akdemie múzických umění nás od začátku podporuje a dodnes spolupracujeme. Samozřejmě, že hodně našich hráčů a hlavně sólistů je právě z HAMU Když má instrumentalista možnost zahrát si s komorním orchestrem, je to pro něj ohromná zkušenost a spolupracují s námi tedy rádi.

na horu nahoru? Bergi

■ **Jak je to se členy orchestru? Mění se často, nebo máte vždy stejné obsazení?**

Je to všechno přirozeně dáno tím, že většina hráčů má i spoustu jiných aktivit. Orchestr stojí především na okruhu „kmenových hráčů“, kteří jsou páteří orchestru a bez kterých bych si to nedovedl představit. Například dechová sekce a první pulty smyčců se dnes již skoro vůbec nemění. Pak máme širší okruh hráčů a mimo něj saháme opravdu výjimečně. Je dobré vědět, co od koho můžete čekat.

■ **Pravidelné koncertní cykly začal Berg provozovat v roce 2001. Letos poprvé, v cyklu ANNO 2003, jste zahájili prodej abonentek, to vše podpořeno reklamní kampaní. Vnímáte to jako velký posun?**

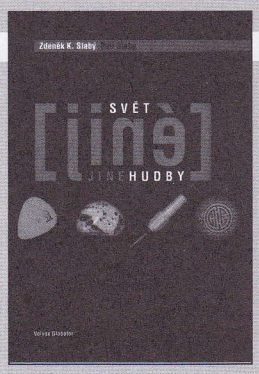
To je prosté. Řekli jsme si, že by šlo udělat trochu víc a tak jsme se rozhodli zviditelnit. Abonmá bylo dostatečně dobrým důvodem. Neustále hledáme tu správnou identitu a image orchestru. Vnímáme to prostě jako další stupeň vývoje.

■ **Že by další stupeň v cestě nahoru - na horu - na Berg?**

I tak by se to dalo říct, ale my si někdy připadáme jako ten brouk, co si valí svoji kuličku a ona na něj pořád padá. Silná slova o tom, jak moc jsme vytrvalí, tu nejsou na místě, jinak to prostě nejde.

■ **Váš reklamní slogan zní: „Malou noční si dejte doma v ložnici – my Vám zahrajeme, co jinde neuslyšíte...“ Co tedy můžeme letos slyšet jenom a pouze na Vašich koncertech?**

Snažili jsme se dramaturgii vytvářet podle osvědčených receptů z minulých cyklů. Vedle plánovaných českých premiér (Teml, Matějů, Bartoň, Loudová, Feld, Hybler, Nejtek), bude ke slyšení různorodá směs autorů, od Bacha po Lutoslawského. Zároveň chystáme takový miniprofil japonského skladatele Toru Takemitsu, což je z mého pohledu velice zajímavá hudba, která se tu živě vůbec nehraje. ■



ZDENĚK K. SLABÝ, PETR SLABÝ

SVĚT JINÉ HUDBY

2002, Volvox Globator,
960 stran,
náklad a cena neuvedeny

Encyklopedické dílo rodinného tandemu hudebních publicistů se snaží představit čtenáři co největší spektrum nezávislých, alternativních a experimentálních tvůrců a skupin, vydavatelství a v několika případech i festivalů a klubů. Jak praví podtitul, jedná se zde o hudbu „alternativní, avantgardní, improvizovanou, novou, opoziční, progresivní, experimentální, postmoderní, aktuální, free, klezmer atd.“ O rozdílech například mezi hudbou alternativní a experimentální případně free a improvizovanou (to vše v neakademických mezích) bychom sice mohli dlouho diskutovat, cíl díla je však jasný: formou, v níž se světu v nesčetných encyklopediích zprostředkovávají informace o „tradičním“ rocku (Rough Guide To Rock, u nás několikrát vydané Album rocku atd.), přiblížit to, co stojí jaksi „na okraji“. Tvůrci se díkybohu nezaměřili jen na anglo-americkou oblast (jejíž zastoupení je i tak samozřejmě největší), ale také na hudbu asijskou, jihoamerickou a v neposlední řadě také na nejvýraznější hudebníky z Čech a Slovenska.

Pustit se ve dvou do sestavování díla, pod nímž bychom očekávali podpis „kolektiv autorů“, je bezesporu husarským kouskem a velmi snadno se při takové práci projevují osobní preference autorů (a nic proti tomu - čím více osobního zaujetí autora, tím více informací se čtenáři dostane) na jedné a hesla zařazená „z povinnosti k zásluhám“ na druhé straně. Takže lze říci, že největší láskou obou autorů je hnutí Rock v opozici, o kterém si lze na základě knihy udělat obraz opravdu podrobný, a dále například newyorský downtown - nejrozsáhlejší, čtrnáctistránkové heslo v knize patří Johnu Zornovi (navíc jsou tu samostatná hesla věnovaná jeho projektům Pain Killer, Masada a Naked City), zatímco většina ostatních položek zaplňuje přibližně stránku. Z tuzemských hesel je pochopitelně nejvíce zastoupena brněnská scéna (I. Bittová, P. Fajt, V. Václavek, P. Váša atd.) a alternativa 70. let (M. Chadima, P. Richter a spol.). Obrazovou složku knihy tvoří z velké části reprodukce obalů alb, z další části pak fotografie z českých vystoupení jednotlivých umělců (lví podíl zde má nepostradatelný Karel Šuster).

Na každé encyklopedii je stěžejní její přehlednost. V knize najdeme rozsáhlý rejstřík všech zmíněných osob a skupin se všemi odkazy na jednotlivé stránky díla. Je-li někomu věnováno celé heslo, je číslo strany vyznačeno tučně. Hesla samotná jsou opatřena podtitulkem (Např. Fred Frith aneb Krok přes všechny hranice), diskografií hlavních a vedlejších projektů tvůrce, bibliografií (většinou článkovou) příp. odkazem na www stránky a dalšími informacemi. Co chybí dosti citelně je síť odkazů, jako jsou například šipky (nebo roztomilé pacičky) uvnitř článků samotných - několik ne příliš systematických „viz“ v diskografiích tuto funkci není schopno splnit (pročež je neustále nutné prolistovávat se olbřímím rejstříkem) a občas (i když jen zřídka) spíše mate. Příklad: leader Sonic Youth Thurston Moore se v knize objeví pod heslem vedlejšího projektu William Hooker a Thurston Moore, zatímco heslo jeho domovského souboru, přestože výše popsaným způsobem anoncované („viz Sonic Youth“), hledáme marně. Vím, že autoři museli od původního rozměru díla upustit a z plánovaného rozsahu slevit, podobných lapsů se však měli vyvarovat obezřetněji.

Stylistická a obsahová úroveň jednotlivých hesel dosti kolísá. Mám za to, že cílem hudební encyklopedie je podat stručně a co nejvýstižněji obraz o tvorbě zastoupených umělců, občas doplněný důležitými (nikoliv „důležitými“) informacemi z jejich života. Svět jiné hudby však velmi často zabředává do bezobsažného historkaření, vzpomínek pamětníků (což např. u hesel týkajících se Rocku v opozici vzhledem k jeho klíčovému významu pro českou alternativu tolik nevadí, jinde však docela ano) a množství ne zcela relevantních citátů samotných hudebníků (beztak téměř všichni touží „spojovat nespojitelné a vyjádřit své nitro mimo zavedené - a nesympatické - stylové škatulkování“). Odstrašujícím příkladem může být například heslo věnované Eugenu Chadbournovi - většinu z něj tvoří omílání informace o tom, že hraje občas sáhodlouhé koncerty. Na jeho stylová východiska a zasvěcenější popis hudebního výrazu zbývá mnohem méně místa, omezuje se v podstatě jen na přirovnávání a výčet hudebních kolaborací. V této nevyrovnanosti spatřuji největší bolest celé knihy.

Poslední připomínka se týká nejasnosti v autorství jednotlivých hesel. Některá jsou podepsána Petrem Slabým, ostatní nejsou podepsána vůbec - znamená to, že jsou dílem Petrova otce nebo dílem společným?

Přes všechny připomínky jsem za vydání této knihy rád. Splňuje totiž to, co se od encyklopedií obvykle očekává - je příruční bankou informací, průvodcem rozhodně více zasvěceným, než naopak, a hlavně inspirativním odrazovým můstkem pro zájemce o další zkoumání „jiné hudby“ - bodem, z něhož lze vykročit mnoha směry.

Petr Ferenc

Ozvání

BOHDAN KARÁSEK

Na koncertě, který se konal 30. ledna 2003 v brněnském Besedním domě, zazněla dvě současná díla, jejichž tvůrci navíc představují nastupující hudební generaci – svými absolventskými kompozicemi uzavřeli studium skladby na hudební fakultě JAMU. **David Postránecký** (1975) se uvedl jednovětou Symfonií a **Markéta Dvořáková** (1977) symfonií o šesti větách s programním titulem Vody.

VE STOPÁCH SOUDOBÉ HUDBY

Orchestrální koncert 30. ledna 2003, Besední dům, JAMU

Myslím, že je užitečné i zajímavé klást si nad těmito skladbami jisté otázky; pokusné odpovědi jsou odkázány na jediný zdroj, totiž jednorázový poslech obou skladeb v provedení Státní filharmonie Brno pod vedením Emila Skotáka. Od provedení ovšem abstrahujme; spoléhejme teď na to, že dalo vyznít skutečně takové hudbě, která byla míněna v hlavách obou tvůrců – a věnujme se právě jí samotné.

První chvíle, v nichž posluchač konfrontuje svůj hudební pohled se světem neznámého díla, jsou zvláštní a výlučné jakýmsi posvátným napětím. Setkávají se tu dvě zkušenosti, mnohdy naprosto odlišné jak co do hloubky tak co do původu. Po nějaké době se každopádně střetnou – buď se pak překříží (a minou) nebo srovnají (a postupují pospolu v dalším rozličně členitém setkávání). Navíc už délka trvání tohoto dobrodružného napětí podle mého soudu o leccems svědčí. Jedná-li se tak jako v tomto dvojím případě vskutku o zcela neznámý svět (zcela nové dílo zcela nového autora, s nímž se posluchač do té doby nikdy nesetkal), pak se dá očekávat, že hloubka případného seznámení bude stoupat s délkou onoho úvodního sbližování. Dokonce i v neblahém případě překřížení není vše ztraceno, pokud se odmítnutí neudálo hned v některém z úvodních taktů. Tu se již objevuje bezprostřední souvislost s čímsi, co lze jednoduše označit 'bohatstvím sdělení', a sice nikoli coby mnohost užitých prostředků, nýbrž coby osvícená kompozice jejich vzájemných vztahů. V tomto důležitém aspektu se jevil mezi oběma absolventskými pracemi poměrně zřejmý rozdíl.

Postráneckého *Symfonie* plynula v různě členěných vlnách, jejichž oblouky svým prokazatelným tvarem poskytovaly posluchači potřebnou orientaci, a to nejen ve smyslu struktury, ale právě i po stránce melodicko-harmonické. Při vší relativitě kategorií tonality a atonality se dalo hovořit o tonálně sdělných liniích, byť většinou zastřených či zcizovaných v souladu s jakousi imaginární potřebou dnešního zvuku. Zatímco faktura šestivětých *Vod*, při vší nemožnosti popisu hudby – a nutnosti hrubého zobecnění – jde přiblížit mnohem lapidárněji; setkání se skladbou coby jejím fundamentálním principem se v případě posluchače, jenž seděl na místě pisatele tohoto textu, odbylo jednou a naposled, a to bohužel hned zkraje skladby.

Skladebný princip *Vod* bych nazval „atomizačním". Tato atomizace měla daleko k extrémnímu případu také známému z moderní hudby, kdy je souvislost mezi jednotlivými stavebními články popírána již v jedné z prvotních rovin – v nejzákladnějších melodických či rytmických vztazích; ovšem zdá se, že hudební názor Dvořákové je něčím takovým silně přitahován. Významové jednotky, tedy nejmenší části organismu, které již samy o sobě promlouvají, jsou tu nanejvýš kusé. Skupinky tónů, navršených v mnohdy triviálním modu, jindy zas jen úsečný tah expresívního intervalu či naopak disharmonicky nakumulovaná plocha, složité rytmické struktury často určené jen bicí sekci, která tu vzhledem k své exponovanosti hraje roli částečně autonomního tělesa uvnitř celku. Atomizace těchto významových dílců se zdá tak úplná, že v posluchači nevzbuzují dojem jiné souvislosti než jen té, která se rozpíná vždy uvnitř jejich úzkého rámce. Nad tento rámec již navzájem nekomunikují, jen se za sebe řadí. Pokud snad mluvit o nějaké souvislosti, pak bude patrně jiného druhu, než jakému je uzpůsobeno přirozené a běžné vnímání. Vycházím z předpokladu, že síla hudební myšlenky a následně celého myšlenkového organismu spočívá právě v bohatství souvislostí, jež se v rozličných rovinách a různými směry rozpínají mezi stavebními prvky díla a jsou jako takové percepčně pochytitelné. Pak každé omezení prostoru pro tyto souvislosti znamená nástrahu, s kterou je sice možné uvědoměle pracovat, leč pouze za specifických okolností, které je třeba mít neustále před očima. Pokud tedy Dvořáková svůj prostor omezila na okruh roviny uvnitř jednotlivých dílců a zároveň těmto dílcům přiřkla tak marginální podobu a váhu, pak souvislosti, které jí v kompozici zůstaly, působí při své přímočarosti naposlech velice chudě. Zjevná mnohost prostředků kontrastuje s jejich prostotou a zároveň uzamčeností. Takto uzpůsobený materiál je značně nepřístupný a působí ve sluchu zmatek, v němž se jedna hudební myšlenka od druhé těžko odliší, třebaže míru reálné, faktické odlišnosti jinak (než ve sluchu) nelze pominout. Posluchač, marně pátrají-

cí po souvislosti, které by rozuměl, po vztahu, jenž by jej takto zaměstnal určitým napětím, zákonitě po nějaké době ztrácí motivaci poslouchat dál a jeho aktivita se stává mechanickou.

analogie protikladů

Při pokusu o reflexi hudebního vnímání si všímáme, že jistý druh souvislostí vnímáme jej výrazněji než jiný. V tomto smyslu je vůdčí horizontální prvek melodie, v pořadí následuje harmonie; nejabstraktněji a tudíž nejsnáze vnímáme rytmus.

U Postráneckého je tento formální triumvirát vyvážený, to znamená: není respektován doslova v takových stupních, jak jsem je s jistou relativitou právě vytýčil – pamatuje na všechny zhruba stejně. To stačí k tomu, aby v poslechu vznikl dojem organické trojjedinosti, zrozené ze společného jádra, byť vzhledem k zahlazení přirozené hierarchie jejích prvků dochází k určitému zploštění. Zatímco žebříček Dvořákové, jak jej po prvních taktech cítíme z Vod, je nastaven jasně – právě naopak. Melodika minimální, v harmonii rozmarné disonance bez poznatelného středu, všemu pak vládne rozsochatá síť rytmiky, či spíš polyrytmiky. Paradigma hierarchických stupňů melodie – harmonie – rytmus je zde zcela převráceno, a pokud je uvažujeme coby jakýsi axiom hudební konzistence plynoucí z přirozenosti lidského vnímání hudby, pak je tento autorčin kompoziční postup další překážkou, jíž se poslechu – slyšení skladby ztěžuje průchod. Soudržnost tří elementů se zákonitě bortí, v mezích jejich nedílnosti. Nelze již mluvit o společném jádru, a tak se – se stupňující dávkou paradoxní obraznosti – nabízí kuriózní představa skladby, v níž každý z těchto elementů by mohl být dílem jiného autora...

Mluvím tedy opět o atomizaci, ovšem jiného druhu. V prvém případě se jednalo o narušování vztahů mezi již uskupenými významovými jednotkami, nyní jde o jejich formální elementy, jež z analýzy tohoto uskupování vycházejí v nevlastním, znegovaném pořádku. Tato horizontálně-vertikální atomizační podvojnost udílí skladebnému systému příznačnost vnitřního celku – ve smyslu utužené hráze, jakou se uzavírá posluchači.

Efekt tohoto extrému nám paradoxně může přiblížit příklad extrému protikladného; skladby Ondřeje Šárka, jiného posluchače brněnské JAMU, ztělesňují způsob hudebního myšlení, založeného na odzbrojující prostotě. V jeho nejextrémnějších výrazech dochází k podobné trivialitě jako u Dvořákové; jenže nikoli v jednom z nepřeberných segmentů, jejichž úsečná prostota vede k zaměnitelnosti navzdory vnějším rozdílům – nýbrž v ploše segmentu jediného, totožného s celkem několikaminutové skladby (za všechny Argentinské tango z r. 2002 s neumdlévajícím ostinatem příznačného rytmu, nad nímž se líně vyvíjí motiv napůl nekonečný a napůl nezačatý). Klíčový rozdíl je v času, který Šárek posluchači poskytne, stejně jako v tradičně přirozeném uspořádání jeho elementového žebříčku: melodie – harmonie – rytmus. Díky němu jsou jeho motivy vskutku melodiemi, posluchač má k čemu se obrátit. Problém má výraz rozporu mezi mírou obsahu a délkou, jež je mu vyhražena. Tento nepoměr dovádí Šárek většinou v meze, které se leckomu mohou zdát neúnosné – podobně neúnosné jako v opačném u Dvořákové. Protiklad je tu absolutní – čímž platí mnohá analogie. Především v jednom ale neplatí: Šárkovým opusům totiž nelze upřít významně provokující potenciál. Aktivita posluchače, která se odvrátila od standartního očekávání, se mění v cosi jiného než lhostejnost. Otevírá se prostor pro zážitek jiného druhu, mám však svůj důvod tvrdit, že pořád – přes všechno, co v něm není z hudby – zážitek hudební.

Šárkovy skladby bývají úzce komorní, počet nástrojů se pohybuje okolo tří (na němž se také ustavilo autorovo kmenové těleso Šárek band). I z toho hlediska lze přejít zpět k hlavní postavě tohoto pojednání můstkem kontrastního protikladu.

Výsledkem symfonických *Vod*, transformovaným v posluchačův subjektivní vjem, bude neodvratně spíš znění hudebních nástrojů než hudby samotné. Nástrojové barvy a jejich vzájemné kombinace zůstávají jediným rozměrem díla, v němž v zásadě nedochází k žádnému zcizování, které by se dalo analogizovat s oběma příklady uvedenými výš; ostatně možnost takového zcizení tu snad i těžko existuje. A tak na otázku po definici hudby Dvořáková bezděky odpovídá: hlavně zvuk nástrojů.

pojetí průzračnosti, pojetí subverze

Zcizení neboli subverze je postup již docela usazený ve sférách umění verbálního, tj. literatury, popř. divadla nebo filmu. Nyní se můžeme zamýšlet nad tím, co to znamená, vyskytne-li se vedle těchto sfér také cosi jako hudba o hudbě, pochopitelně za předpokladu, že jsme se v této klasifikaci u Dvořákové nezmýlili. A toto zamýšlení pak bude probíhat v otázkách, zda – na rozdíl od oněch verbálních sfér – zcizení v hudbě neznamená samotné popření její podstaty, neboli dá-li se hudba vlastními prostředky zcizit, aniž by přestala být hudbou. Neboť v zacházení s formami platí přece jen jiná pravidla než v zacházení s obsahy.

Zcizená konfúze a nekomunikativnost materiálu přitom prapodivně kontrastuje s průzračnou naivitou textu, jímž Dvořáková svou skladbu charakterizuje v tištěném programu koncertu. „...bylo by na místě vyjádřit se k stále se zvětšujícímu problému nejen na naši zem útočících záplav. Možná je to nějaké varování. Člověk může být zavalen nejen vodou, ale také přívalem v podobě hektického životního stylu, budování kariéry, práce od nevidím do nevidím (...). Věřím, že na dně každé lidské duše je skryta čistá, průzračná studánka. Jde jen o to nedopustit, aby byla příliš zaneřáděna..."

Explicitně vytýčený význam ušlechtilé morální osvěty z těchto slov vyplouvá v lehce příznačné společnosti dalšího, implicitního významu, jenž vznikl z neobratných, až triviálních znaků autorčina vyjádření. Dojem skladby má každopádně daleko k představě průzračné studánky, bublajícího potůčku či jediné kapky, o nichž se autorka na jiném místě textu také zmiňuje. Takové elementy upomenou spíš k prostotě hudební polohy Šárkovy, pro niž se v kuloárech osvědčilo označení „Idiotenmusik". To je charakteristické zejména proto, že vystihuje jemnou sebeironii Šárkovy hudby, umocňující naivitu v naivismus. Jedna i druhá poloha je Dvořákové cizí, prvá však silně proniká programním textem. Leckterý posluchač si může položit otázku, jak mohl mezi počinem díla a jeho autorskou interpretací vzniknout tak zjevný rozpor.

Už věcný název Postráneckého skladby naopak upomíná neprogramnost, což ještě podporuje tištěné sdělení, podle nějž autor svou *Symfonii* charakterizoval jako jednovětou skladbu, vnitřně členěnou na tři díly. Ty jsou – podle nepřímé autorovy citace – vzájemně kompozičně propojeny, všechny navíc vycházejí z jednoho tématického materiálu. Postránecký se tedy omezil na výklad hudebně strukturní, a významový program nechává na posluchači. Vzhledem k větší sdělnosti jeho hudebního pojetí se může projevit nesporná invence, kterou bych velmi volně opsal jako 'cit pro kresbu hudebního zátiší', ať v tlumených, magických polohách prostřední části s dominující barvou marimby, či vypjatějších motorických plochách se specifickým vedením rytmiky. Bicí sekce má u Postráneckého podobně výrazné postavení jako u Dvořákové; pojetím se však naprosto liší.

Postráneckého rytmika má jasnou fakturu, jíž do skladby zřetelně prostupují ozvuky non-artificiální polohy. Na četných místech slyšíme v bicích klasické rockové modely, podepřené samozřejmě odpovídajícím obsazením. Tyto modely jsou většinou zahušťovány dalšími liniemi rytmu či různými vrstvami jiných orchestrálních sekcí. Autor zevní efekt této nezvyklé juxtapozice nijak nepřehání, využívaje spíš jeho vnitřního účinku v rovině jasných, nicméně nevtíravých aluzí, jež šťastným způsobem zmnožují výrazové prostředky díla. Tak se vlny rockových názvuků organicky vynořují a zase mizí co jedna z mnoha složek v komplexním, pevně vedeném tahu celé kompozice.

Významový faktor takové aluze zajisté nelze zamluvit. Posluchač, důstojně usazený na jedné z mnoha židlí naplněného koncertního sálu, až dosud unášen emocionálním proudem ryze formálních vztahů, najednou uslyší význam a uvědomí si zcela racionálně: „Toto jsou ale rockové bicí!" V tomto smyslu se jedná o prvek zcizení – ovšem tentokrát nikoli subverzívní. Odkaz tu neznamená negaci, nýbrž naopak zpestření, které je zákonitě nejprve třeba přijmout, načež prvotní zcizení přestane platit. Užití prvků přejatých z non-artificiální sféry je ostatně dávno známé z dvacátých a třicátých let 20. století, kdy skladatelé soudobé avantgardy, oslněni jazzem, s oblibou přejímali jeho charakteristické výrazové prostředky. O žádné postmoderně tehdy nebyla řeč.

V dnešním postmoderním kontextu o ní, chceme-li, můžeme uvažovat; jde o to, jakým způsobem.

V rovině formy, která je sama sebou negována, se na příkladu *Vod*

postmoderní efekt subverze ukázal nepoužitelným. Možnosti mohou být jinde, v rovině, kde spolu komunikují prefabrikované významy a z jejich juxtapozice vzcházejí nové, překvapivé emoce, které zakrátko přijmeme za své.

Postráneckého kompozice pracuje s touto komunikací poměrně úsporně, navíc ve funkci výrazu, jelikož případný význam (např. chvilková evokace rockového prostředí) se ihned rozpouští. Aktivita posluchače je stimulována v rovině formy; i tak se o evokacích dá mluvit mnohem spíš než u Dvořákové. Jeví se další paradox: Postráneckého neprogramní skladbu lze na základě poslechu označit za „programnější" než programní kompozici Dvořákové. Představy, způsobené pouhým zvukem rozličných hudebních nástrojů, jistě nelze mít za nějaký program a pochybuji, že je jako takové mínila i samotná autorka.

způsoby zápasu, zápas způsobů

Do jaké míry a v jakých aspektech se v autorčině práci jednalo o vědomý, teoreticky obhájený postup, těžko odhadnout. Pro reflexi posluchačského zážitku takový odhad zajisté nehraje roli, pro reflexi skladby samotné však bude mít faktor koncepce velmi důležitý význam; s mírou, v níž autor při psaní uvažuje svůj systém, přechází případná diskuse z pozic estetických v diskurzívní pozice filosofie. Pokud se rozpor odehrává na platformě racionálního názoru – byť důsledkem názoru bude estetický účin –, pak perspektiva případné diskuse pořád není tak beznadějná, jako kdyby ke všemu, co tu popisuji jako neblahý nešvar, došlo bezprostředním úsudkem autorova vkusu.

Obě dvě skladby v sobě totiž skrývají dvojí hledisko, jímž je možno na problém nahlížet. Krom toho přednějšího, jež skladby ukazuje jako osobní výpovědi svých autorů, existuje ještě jedno, skryté hledisko, jež v skladbách nachází plody pedagogického vlivu. Nezřídka právě toto hovoří o studentské práci mladého tvůrce zdaleka nejvýmluvněji; což v žádném případě nesvědčí k jejímu prospěchu, ať už je příčina v přílišné horlivosti pedagoga či přílišné poddajnosti žáka.

Posluchač-pisatel nepatří k přímým znalcům příčinných vztahů, které formují ovzduší hudební fakulty brněnské JAMU. Nezná hudební názory doc. Františka Emmerta (jenž vedl Postráneckého *Symfonii*) ani prof. Leoše Faltuse (pedagoga Markéty Dvořákové). Jelikož se však věnuje autorům, kteří se sotva rozloučili se statutem studenta a těžko v té chvíli mohou být hotovými skladateli, je nutné alespoň na chvíli experimentálně umístit do popředí hledisko pedagogického vlivu.

Pod jeho zorným úhlem vzniká dojem *Symfonie* jako díla, v němž zápas autora s vlastními představami a možnostmi je decentně usměrňován oponenturou vedoucího pedagoga. Ten svému žáku radí, leč v zásadních momentech ponechává svobodu. Pomineme-li všudypřítomný vliv, jakým na skladatele působí obecný, zejména nejnovější vývoj hudební řeči, spatříme v jeho díle přinejmenším několik míst, jež tuto vnitřní svobodu zračí.

Pod tímtéž zorným úhlem vzniká dojem *Vod* jako díla, v němž zápas je veden především na poli možností autorky – a představ pedagoga. Tento boj autora s pedagogem byl před výslednou adjustací autorem vzdán, čímž vítězí tlak zvenčí. Celá faktura skladby je mi průvodním a neustále přítomným důkazem této stísněnosti.

V publiku koncertního sálu seděl i Ondřej Šárek; jak se pisateli posléze nepřímo a v humorném duchu doneslo, odmítal se pak o provedených skladbách úplně bavit. Uvážíme-li, že jeho existence na škole byla svého času (není-li ještě pořád) ohrožena lidmi jako je prof. Faltus – uvedený pedagog Markéty Dvořákové –, stává se přece jen trochu zřejmé i nezasvěcenému, jaký trend na JAMU vládne. Jeho hodnocení jsem se nezdržel; ovšem zdaleka tolik nekritizuji jeho způsob či druh, jako prostě to, že tu nějaký trend funguje. Existence trendu, ať je jakýkoli, znamená upřednostňování jediného na úkor rozmanitosti.

Přirozená invence tvůrců bývá zastrašena vždy, když se zdá, že jisté podstatné možnosti umění byly vyčerpány. Tvůrce, třeba i talentovaný, se dostává do úzkých a v panice nachází zručné řešení: nové možnosti spočívají v negaci starých. Opravdový vývoj však rozněcuje jen nánosy pověr, kdežto necitlivá exekuce starých pořádků je příznakem vývoje iluzorního. Může se přihodit, že za oběť výzkumu padnou nejbytostnější pilíře, na nichž se zdvíhá samotná podstata zkoumaného jevu. ■

ANTONÍN MATZNER,
JIŘÍ PILKA

ČESKÁ FILMOVÁ HUDBA

Dauphin 2002

Filmová hudba se u nás nikdy netěšila zvláštní pozornosti ze strany hudebních vědců, kritiků a žurnalistů. Poslední knihy na toto téma od Milana Kuny a Jiřího Pilky vznikly v šedesátých letech. Ani v časopiseckých recenzích se nikdo do hlubších rozborů nepouští – nejde-li zrovna o vyloženě hudební film. *Česká filmová hudba* je prvním krokem k nápravě situace.

Oba autoři patří mezi zasloužilé osobnosti na pomezí hudební vědy a popularizace a oba již za sebou mají zkušenosti i s problematikou hudby ve filmu. Především měli oba trpělivost probrat se obrovským množstvím pramenů a na jejich základě vytvořit svůj text. Kniha poskytuje přehled vývoje hudby ve filmech od éry němého filmu až po konec osmdesátých let, přičemž poslední dvě desetiletí – jak autoři sami upozorňují – jsou zpracována stručněji a omezují se spíše na výčet filmů a skladatelů.

Ani v ostatních kapitolách nenajdeme hlubší analýzy hudby a jejího propojení s obrazem. Jde hlavně o zasazení do souvislostí: hudby v souvislostech filmového celku a českého filmu v souvislostech filmu světového. Jen u významných děl byl věnován prostor popisu jednotlivých scén, práce s motivy a podobně. V některých případech by snad bylo možné zestručnit příliš obecné úvody (např. kapitola Hudba druhé poloviny 20. století), čímž by se uvolnilo místo pro podrobnější popisy jednotlivých filmů nebo ilustrace.

Absence ilustrací je smutným důsledkem pravděpodobného nedostatku financí. V úvodu sice autoři uvádějí, že výsledná podoba filmové hudby se často liší od notového zápisu autora, pro lepší představu čtenáře by však krátká ukázka partitury mohla pomoci, alespoň u těch autorů, kterým jsou pro jejich význam věnovány samostatné kapitoly. Jinak je koncepce knihy logická: chronologicky řazené kapitoly s občasnou samostanou kapitolou věnovanou významnému autorovi (Václav Trojan, Zdeněk Liška, Jiří Srnka – ten má pro sebe kapitoly hned tři) nebo žánru (filmová opera a muzikál, komedie)

Kniha vznikala dlouho a hotový text po dokončení ještě několik let čekal na vydání. Touhou po zveřejnění dlouholetého úsilí můžeme vysvětlovat nepříliš reprezentativní výpravu publikace. Ideální by bylo, aby obsahovala CD s ukázkami, protože většina filmů, o nichž je řeč je dnes jen těžko dostupná a jen málo hudby z filmů bylo vydáno na nosičích. Taková věc je pochopitelně finančně i časově náročná.

Přes některé výhrady mají ovšem Jiří Pilka a Antonín Matzner velkou zásluhu, protože jejich kniha se může stát odrazovým můstkem pro toho, kdo bude chtít jednotlivé aspekty české filmové hudby zkoumat důkladněji.

MATĚJ KRATOCHVÍL

PAVEL KLUSÁK

hra NA TO VŠE

Nad Láskou shora a její hudbou

Český film Láska shora, označený pro potřeby distribuce jako poetická komedie, měl premiéru vloni na podzim se vší nenápadností. Předpremiéra na Letní filmové škole sice vzbudila pozornost, ale s publikem nezávislého festivalu jako by se odčerpala značná část vstřícného diváctva. Netuctový osud, netuctový film. Devětadvacetiletý režisér Petr Marek jej natočil jako zhruba třicátý snímek ve své kontinuální tvorbě – jež však zatím vždy zůstávala mimo „normální kina“.

O Markovi těžko mluvit jako o „amatérském filmaři“: spíš jako o někom, kdo před lety zařadil reflexi tvorbou do svého nejvlastnějšího života. Každé životní údobí jako by tu nechalo nějaký aspekt: z dětství se udržel moment hry, z dospívání pokus zjistit „kdo jsem“, v letech relativní zralosti se tvorba stává prostředkem jednání, aktivní reakcí na svět.

Chceme-li připojit pár slov k albu *Láska shora / Hudba z filmu* (Bonton), nutno se ještě chvíli zdržet před vstupem do kina. Dnešní film v sobě totiž nese i odraz zkušenosti se scénickou improvizací v Dekadentním divadle Beruška, stejně jako stopu Marka-hudebníka. Beruška vytvořila za poslední desetiletí několik set spontánních vystoupení, pod pseudonymem Muzikant Králíček vydal deset autorských alb. Rozvíjí se na nich osud a estetika, které si autor jakoby autisticky nechává pro sebe: od raných pubertálnách snímků přes vyvážené, silné písně, experimenty, narážky na klišé dnešní hudby až k poslednímu albu *Emotýl* (2002), silnějšímu než 90% loňských „oficiálních“ českých písničkářských alb. To vše, s bohatou až grafomanskou dokumentací, je k dispozici na internetu (unar.tripod.com): snad lze říci, že po třinácti letech tvorby je nejcennějším artefaktem Unarclubu (tvůrčí komunity, jejíž je Marek součástí) právě komplexní archiv, rozsáhlá webová zpráva o tom všem.

Soundtrack, trčící v katalogu Sony Music, má výhodu úvodu do problematiky: není „mixován pro hlasitý poslech ze sluchátek“ jako mnohé Králíčkovy domácí snímky, je prostě zvukově čitelný, dá se pouštět v rádiu. Marek sem nezařadil mnoho vlastní hudby, plně však ukazuje, jakým principům věří. Základní osou jsou písně, odhalující poetiku jakési odpovědné soukromé tvorby. Nalezená poezie, improvizované texty, pokus dojít kamsi k „opravdové“ písni z nepravděpodobného východiska: a po celou dobu nárok na pravdivost. Po třech verších improvizovaného textu slyšíme Magdalenu Hrubou: „Ty už to nahráváš?“, v necelé minutě se ozve poznámka „nějak mi to nesedí, tahle hudba,“ čímž track skončí: to celé je použito jako *filmová* hudba. Tedy s obrazem i rám, zpráva o situaci, médiu, kontextu. Jindy informace ovšem chybějí, předložen je jen výsledek ve své vymknutosti. *Koberec*, jediný track alba podepsaný pouze Králíčkem, pochází z projektu *Králíček Plays The Scalders*. Marek-Králíček tu sám po sobě rekonstruuje písně, které improvizovaně nahrál s pubertální punkovou kapelou: nejlíp, jak umí, znovu (a velmi odlišně) oživuje materiál dávné trapnosti, těkavé fantazie, výplodu touhy něco nahrát. Píseň je mimochodem přerušená zvukem mobilu, snad ho musel autor při natáčení nečekaně vypnout: vpád reality nechal „ve hře“ asi i pro slova, která v písni následují: „Půjdu zpět...“ Za hranice „slušného hudebního chování“ jde i v instrumentální hudbě k filmu: užívá tu syntezátorové presety a prefabrikáty, které se normálně do „tvorby“ nepouštějí: přitom snaživá, omezená manipulace s předpřipravenými bakelitovými zvuky je adekvátním doprovodem pro scény sídlištní a předměstské, pro postavy pátrající, jak se zachovat, pro lo-fi (ve filmu se říká low budget) ovzduší celého dění.

„Myslíš si asi, že dobře znáš mě, a přitom vidíš jen, co je vně,“ znějí první slova první písně ve filmu. Markův styl opravdu mate: formální rovina vyznívá „amatérsky“, její metaforičnost je však spíš nadprůměrně náročná k dekódování. Zjevná improvizace může odvést pozornost od celkové záměrnosti a informační hustoty. Vřazuje-li do filmu (i na soundtrack) normalizační pitomou píseň (*Aj, aj, aj*), její text přes nesnesitelnou atmosféru pojmenovává situaci, v níž hrdinové jsou. Tenhle soundtrack je pro mě prostě manifestem nového okruhu tvůrců, jejichž hudbu lze sledovat už pár let třeba na internetu. Muzikant Králíček, Bohdan Karásek či Ondřej Kyas mají vyváženou zkušenost s „estrádou“ ale i s hrdiny z undergroundu, obojí může být předmětem hry („hra na to vše,“ pojmenoval Marek unarklubovský styl v rozhovoru pro Týden). Stojí těsně, osobně, u svého díla, s nárokem na pravdu a smysl, bez nichž nemá cenu psát deník. Sledovat takovou tvorbu je málem voyerismus: snad se však i přesto najde přirozená cesta, jak dostat tohle dobré vyjádření „mezi lidi“. ■

Active Suspension:
Různí Francouzi v souvislostech

jeden

ZA VŠECHNY, VŠICHNI ZA JEDNOHO

To album vypadá na první pohled jako firemní kompilace: jeden z mnoha výběrů, kam se proberou umělci z katalogu a vyberou reprezentativní či chytlavější tracky. Titul *Active Suspension vs. Clapping Music* by mohl být spíš variací, záměrnou hrou s takovým očekáváním. Nejde tu ale o záměr, ten po měsíci opakovaných poslechů vlastně neumím odečíst. Jde o výsledek: soubor dvaadvaceti spoluautorských ploch, které spolu souvisí z rozhodnutím a jaksi tajemně i vnitřním naladěním.

Jazzoví hráči jako Jiří (George) Mráz mluví o spojitosti veškeré harmonie, ke které se dostali po letech bytí v hudbě: o spojitosti vztahů, neexistenci centra, neboť každá pozice ve světě harmonie otvírá virtuální cesty do mnoha možných stran. Podobnou spojitost nabízí společnost kolem Active Suspension, ale na úrovni stylových postupů, žánrových algoritmů. Boj o uvolnění z hranic žánrů je dnes už stará vesta, naši Francouzi a spol. však nabízejí hudbu individualit zase v jiném tvaru. Motiv může být zprvu součástí šansonu, po chvíli minimalu, který se promění ve zvukovou studii. Cítíme či slyšíme, že hra a hravost se tu dějí jednou při živé interpretaci a pak zas „studiové" postprodukci, studio ovšem může mít leckdo v domácím počítači v intimitě svého pokoje.

Dvojalbum se nese ve výborném napětí: materiál je navzájem tak různý, až bychom občas řekli, že byl dán k sobě nazdařbůh. A přece k sobě patří! Bez ohledu na podezření z klišé o „francouzskosti" řekněme, že autoři nezvyklých postupů vesměs konají ve jménu lehké, neintelektuální hudby, klenoucí se mezi experimentální písní a emancipovanou klubovou „zvukovou tapetou". Nic příliš intelektuálního, nic zvukově brutálního a znepokojivého. Ve světě jasného dopoledního světla a svěžího vzduchu se však odehrávají spojení a rošády, jaké činí z *AS vs.CM* nejprogresívnější kolekci „popu", jaká ke mně z aktuálního světa zaletěla.

Aby bylo jasno: Přes cennost jednotlivých skladeb pramení překvapení hlavně z celkové konstelace. Jedním z podpovrchových témat současné hudby je jistě snaha o „velkou komunikaci", bytí v pospojovaném světě různosti a rovnosti. Kdo sestavoval dvojalbum, byl citlivý demokrat. Slyšíme tu vedle sebe dekonstruktivní remix (autor si říká dDamage), duet quasifolkové kytary a violoncella (Yann Encre vs. Sonia), vibrafon a varhany modifikované laptopem k struktuře bez pevného rytmu (Concertmate), dva udýchané dívčí hlasy, které by klidně mohly být jediným & svým vlastním playbackem (The Konki Duet). Je tu jakási procesovaná smyčka vedená tak, aby nabízela melodii (Colleen), zároveň se nabízí hip-hop s destruovaným, pochroumaným zvukem (TTC vs. Dose One). Souvislosti se pnou mezi skladbami i v jejich rámci: z elektrošumového bublání se vynoří písnička s kytarou a vysokým mužským hlasem. S hudbou je tu nakládáno jako s otevřenou možností, s homonymem: píseň postupně přestane být rozvíjena jako píseň a zachází se s ní jako se zvukovou plochou: filtry a modulační proměny si hledí její zvukové charakteristiky. Jako rytmické či barevné složky je opakovaně užíváno čehosi „odjinud" – hlasu příliš konkrétního, příliš technicistního, příliš jinak vzniklého. Vtip je v tom, že postoj této hudby zní: Nic není příliš daleko.

Název napovídá, že se střetli muzikanti ze dvou vydavatelství. Remix je tu především pokračováním příběhu: remixující reflektuje svou optikou (jistě: akustikou!) výchozí tvar, dekonstrukce je tu permanentní, nenásilnou součástí komunikace. Už téměř jako v teorii Michala Ajvaze: kopie textu odkazuje k předchozí kopii, opis k ßopisu, překlad k překladu, neexistuje originál. Model spolupráce a spoluautorství tu probíhá na několika úrovních, sériově i paralelně: uvnitř skladeb (jeden remixuje druhého) i v rámci celkové koncepce alba. Autoři kolážují, zároveň se dali k dispozici jako materiál pro celkovou koláž.

Kdoví, jak je to ve skutečnosti – my píšeme o desce. Působí jako ozvěna přátelské, nezakomplexované společnosti, kde různost druhých nikdo nepociťuje jako ohrožení své vlastní identity. Ano, toto je hudba s identitou: pevnou ve své nezávaznosti, domácí hře s nástroji a přístroji, jež nemá tak velké ambice, aby sama sebe zmátla voluntarismem, velkými koncepty, přijetím nějakého očekávání. Její laskavý, střízlivý pohled napůl rezonuje dnešním světem – a z druhé půli takovým, jaký bych ho chtěl mít. PAVEL KLUSÁK

LINKS : ACTIVE SUSPENSION : WWW.ACTIVESUSPENSION.ORG - CLAPPING MUSIC : WWW.CLAPPINGMUSIC.COM - DAVIDE BALULA : WWW.LAPPAREIL.COM HTTP://DAVIDE.BALULA.FREE.FR - DOMOTIC : HTTP://DEAFBEAT.FREE.FR - SHINSEI : WWW.SHINSEI-GROUP.CO.JP - HYPO : HTTP://MEMBRES.LYCOS.FR/HYPO WWW.TSUNAMI-ADDICTION.COM - WWW.SPYMANIA.COM - DDAMAGE : WWW.DDAMAGE.ORG - MY JAZZY CHILD : HTTP://MYJAZZYCHILD.FREE.FR HERZ CHAIN : HTTP://EZDAC.FREE.FR/ /H/E/R/Z/ /C/H/A/I/N/ - O.LAMM : WWW.OLAMM.FR.ST - RUMINANCE RDS : WWW.CHEZ.COM/RUMINANCE NINJA TUNE/ BIG DADA : WWW.NINJATUNE.NET - WWW.EVENEMENT0.NET - FEAT. FREE DOWNLOADABLE ALBUMS & COMPILATIONS W/ CONCERTMATE, ERICH ZAHN, NOAK KATOI, MY JAZZY CHILD, O.LAMM, ORGAN... & MANY OTHERS...

DONAUESCHINGEN 2003

...úryvky z deníku pozorovatele

MICHAL NEJTEK

17.10.

EC vlak do Curychu vypadá jako sci-fi vznášedlo. Uvnitř jsou koberce a informační centrály pro cestující...

Lidé z festivalu vozí účastníky na místa koncertů tranzity s logem SWR (i když je to třeba jen 200 metrů).

Donaueschingen je příjemné malé městečko se zámkem. Začátkem 20. století vyhořelo, proto, když se rozhlédneš, vidíš art deco (říká Armin Köhler, šéf festivalu). Vliv katastrof na utváření charakteru města. Když něco obětuješ, vznikne něco nového.

Kniha o historii festivalu. Hába rozmlouvá s Richardem Straussem (mikrotonální tatíček tu měl premiéru už v roce 1921, hned na 1. ročníku festivalu), Boulez, Stockhausen a Nono sedící na zábradlí u řeky. Všichni pod finanční a mocenskou ochranou pana knížete. Povznesení moderní hudby do aristokratických výšin.

Zaklínadla letošního ročníku: „performance", „video", „elektronik", „sound installation", „raumkomposition".

Technologie na úrovni. Všechno je jaksi větší (obrovský mixpult YAMAHA v orchestrální DONAUHALLE A) a důkladnější. Nebo je to aspoň znásobeno (místo jednoho videoprojektoru čtyři).

18.10.

Úvodní orchestrální koncert. Franck Christoph Yeznikian napsal atonální (a bohužel i beztvarou) skladbu pro hlas, sbor a orchestr. Karin Rehnqvist zajímavě traktuje part sopránu: zpěvačka buď zpívá na samém rozhraní tří a čtyřčárkované oktávy nebo ječí jako při porodu.

George Lopez: hudební divadlo. Na úvod a na závěr bušení do „oildrums" (bubny z ropných barelů), do toho přichází a odchází publikum. Potom na scénu přichází šaman v bílé masce. Stoupne si na dirigentský praktikábl a mohutnými údery holí spouští a zastavuje orchestrální skupiny rozesazené po sále. Kolem tančí tři bílé tanečnice, které někdy ve dvou třetinách skladby šamana knockoutují a skalpují (pak už diriguje jen Peter Rundel vzadu a nikdo se mu do toho neplete). Poznatek: publikum na koncertě soudobé hudby se nechová o mnoho jinak než publikum rockové či muzikálové (když v závěru nechá Lopez chvíli hrát bubeníka funkový shuffle, všichni začnou bůhvíproč tleskat do rytmu).

Diskuse po koncertě. Wolfgang Rihm říká, že Musiktage nejsou stylově nikterak vyhraněný festival. Zatím mu ještě nevěřím.

19.10.

Náročný den – pět koncertů! Už ráno je v muzeu koncert skladby oceněné Karl-Sczuka-Preis 2002 (kdysi ji obdržel i Goebbels za své hörstücke). První jednoznačně pozitivní událost festivalu! Ital Stefano Giannotti vytvořil podle knihy I-Ťing dvaatřicet elektroakustických miniatur a nazval je *Il Tempo Cambia*. Jde vlastně o krátké vypointované hudební scénky, které 1. neskrývají původ použitých zvuků v nějaké hermetické mlze, 2. mají příběh a 3. jsou vtipné a hudebně inteligentní. V jedné ze scének někdo ladí akustickou kytaru, asi minutu a půl, pak začne hrát táborákovou píseň a je to příšerně falešné. V další zase každé škrtnutí sirky spustí jednu hasičskou trumpetu, až zní celý souzvuk...

Tělocvična REALSCHULE, snad 500 diváků (zájem vpravdě neuvěřitelný). Neue Vocalsolisten Stuttgart ječí, chrochtají, mručí, dáví se a chraptí, to vše je elektronicky upravováno a pouštěno v kvadrofonní úpravě po celém sále. Při půlhodinové skladbě Julia Estrady je navíc tma, takže se nějaká holčička v půlce rozpláče (skoro jsem se k ní přidal; nevěřili byste, kolik strachu vám nažene takové hromadné GRR GRR letící kolem vás...).

Odpolední koncert fónické poezie. Kromě koktání a mlaskání francouzského speakera přináší i další pozitivní věc: ER.EINE SHE Helmuta Oehringa. Quasibarokní melodram (bez textu) pro tři neslyšící, basovou flétnu, cello a elektroniku. Skromná a přitažlivá hudba – jen pár unison pizzicato cella a flétny, jednoduché pohyby účinkujících. Ejhle, jak to stále jde i bez složitých konstrukcí!

Unaven navštěvuji po zkoušce ještě SWR-Jazz-Session (SWR-Jazz je zvláštní styl, trochu něco jako Graz-Jazz). Ikue Mori nestíhám, tak aspoň Wolfgang Mitterrer. Sportovní hala, lidé stojí, pijí pivo a k tomu kapela – každý na vysokém praktikáblu. Minidisky, laptopy, klávesy, živé bicí, kytara a saxofon. Zajímavé jen místy, ale opět výborný zvuk.

20.10.

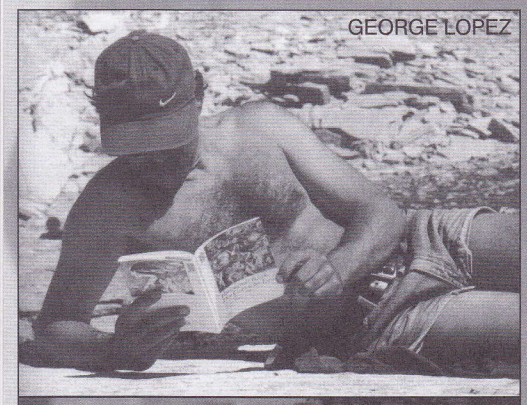
Nabušená DONAUHALLE B, poslední komorní koncert. *Osten do těla* od mé maličkosti, zahraný slušně, ale převálcovaný pěti elektrickými kytarami pánů Lentze a Babela. Ďábelská flétnistka Carin Levine hraje sóla do videoprojekce svého vlastního hraní.

Odpolední káva s Tadeuszem Wieleckim, šéfem Varšavského podzimu. Jsme tu zřejmě z východu jediní a to nás jaksi sbližuje. Mluvíme polsko-česky.

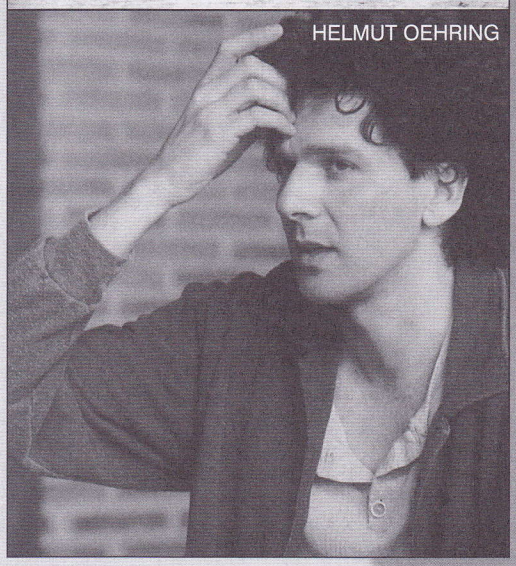
Závěrečný orchestrální koncert. Příjemné překvapení č. 3 : Bernhard Lang z Vídně píše pro orchestr zajímavě instrumentované smyčky, které v reálném čase remixuje. Je skladatel a performer zároveň (důležité). Úplně nakonec – Klaus Huber a půlhodinová meditace pro kontratenor, baryton, chitarrone a orchestr. Hezky znějící, ale trochu nudné.

Raut na zámku, skladatelé si navzájem gratulují a vyměňují vizitky.

Rihm měl pravdu. Donaueschingenský styl neexistuje. Hraje se tu buď normální muzika nebo novohudební hardcore. A ty kontrasty jsou (např. oproti Darmstadtu) nesmírně zajímavé. Zaplaťpámbu za ně.



GEORGE LOPEZ



HELMUT OEHRING

V letošním ročníku Mezinárodní soutěže pro EA hudbu Musica nova 2002 soutěžilo 125 skladeb autorů ze 30 zemí. Dalšími oceněnými byli: Ka-Ho Cheung (Čína) se skladbou Lost Souls Sketches, který obsadil první místo v kategorii A pro EA, čestná ocenění v této kategorii obdrželi Mathew Adkins (Anglie) s kompozicí *Aerial* a Mario Valenti (Itálie) se skladbou *Vocali*. V kategorii B obdrželi čestná ocenění Michele Biasutti (Itálie) za *Ricercare* a Kotoka Suzuki (Japonsko) s kompozicí *Slipstream*. Cenu pro českého autora obdržel Ondřej Adámek a jeho *Střepy z Kibery*. Skladby byly prezentovány na Koncertě laureátů 16. 12. 2002 v divadle Inspirace. Soutěž se realizovala s podporou MK ČR, Magistrátu hl. m. Prahy, N ČHF a N OSA.

■ Komponujete akustickou i elektro-akustickou hudbu, považujete za přínos, když má tvůrce EA obecné skladatelské školení a naopak, jaký má vliv EA kompozice na Vaši instrumentální tvorbu?

Pro mne je instrumentální kompozice nevyčerpatelným zdrojem vyživujícím EA tvorbu. Protože mám školení v kompozici, mohu hlubším způsobem uvažovat i v EA o takových aspektech jako je orchestrace, polyfonie, makro-mikroforma atd., tedy o tom, co v EA někdy zůstává na okraji zájmu. EA tvorba zase rozšiřuje parametr zvukového materiálu (spektrum, prostorovost..). Jde o vzájemné obohacování. Já se např. dlouho zabývám EA orchestrací., která dovoluje provádět minuciózní rozložení zvukových prvků v prostoru. Různé plány zvukového pohybu obohacují vnitřní život zvuku. Práce na zvukovém materiálu, prostorovém rozložení a výsledné struktuře je v EA mimořádně úzce spjata.

■ Jaký je Váš názor na metodologii výuky EA? Jaké jsou Vaše zkušenosti v této záležitosti?

V EA kompozici si nejprve musíme vytvořit samotný zvukový materiál, proto tedy i výuka musí obsahovat znalost akustiky a technologii nástrojů (analogových i informatických). Nikdy nesmíme ovšem zapomínat, že se jedná jen o nástroje ve službách hudební tvořivosti. Zaměřit se na osvojování posledních verzí softwaru a zařízení neslouží ničemu, co by bylo z hudebního hlediska samo o sobě účelné. Předmět strukturace materiálu (mix, forma) bude jednodušší pro ty, kteří absolvovali tradiční kompoziční školení.

Ve Francii jsem měl možnost studovat EA kompozici a informatiku v GRM, na Pařížské konzervatoři, v IRCAMu a na Universitě v Paříži 8. V GRM je rozvíjena zvláště citlivost ke zvuku a význam prostorového uspořádání kompozice v koncertním provedení. Na konzervatoři se často studenti současně zapisují do kurzů instrumentální kompozice, která zahrnuje i analýzu a teorii. V IRCAMu jsem měl možnost se specializovat na hudební informatiku, je to velmi dynamické pracovní prostředí a kompozice je na prvním místě (Murail, Fernyhoug ad.). Na Universitě v Paříži 8 lze studovat computerovou kompozici, tady jsem získal doktorát. Specializují se zde především na výzkum (tj. cítí se spíše badateli než umělci). LENKA DOHNALOVÁ

MARIO MARY (nar.1961, Argentina), vystudoval kompozici a dirigování na Národní universitě v La Plata. V r. 1992 pokračoval ve studiu v Paříži v GRM, Pařížské konzervatoři, IRCAMu, v r. 2001 získal Ph.D. na Universitě v Paříži 8, v současnosti zde vyučuje. Je držitelem 1. cen v Mezinár. soutěži L. Russola 1994, Pierra Schaeffera 1998, TRIME 1998 a 2001, kompoziční soutěže PanAccordion 2000. V r. 1992 získal čestné ocenění v Mezinárodní soutěži EA v Bourges. V soutěži Musica nova 2002 obsadil 1. místo v kategorii B pro nástroj(e) a EA se skladbou Aarhus – pro housle a E médium.

EuroArt Praha 2002 / 2003

Koncert / Concert

STAMICOVO KVARTETO A HOSTÉ
THE STAMIC QUARTET AND GUESTS

Úterý 18. března 2003 v 19.30, Sál Martinů
Tuesday, March 18, 2003 at 19.30, Martinů Hall

The Arditti Quartet (Anglie / Great Britain)

A. Berg, B. Britten, G. Ligeti, R. Z. Novák

PROGRAM FESTIVALU / FESTIVAL PROGRAMME

8. 10. 2002
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet
Jiří Bárta, violoncello / Cello, Bohuslav Matoušek, viola / Viola, Jan Čech, klavír / Piano

19. 11. 2002
Slezské kvarteto (Polsko) / The Silesian Quartet (Poland)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

18. 12. 2002
Kvarteto Apollon / The Apollon Quartet
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

21. 1. 2003
Carmina Quartet (Švýcarsko) / The Carmina Quartet (Switzerland)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

18. 2. 2003
Quatuor Parisii (Francie) / Quatuor Parisii (France)
Jan Pěruška, viola / Viola, Vladimír Leixner, violoncello / Cello

18. 3. 2003
The Arditti Quartet (Anglie) / The Arditti Quartet (Great Britain)

15. 4. 2003
Maarika Järvi, flétna (Estonsko) / Flute (Estonia)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

20. 5. 2003
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet
Hana Kotková, housle / Violin, Martin Kasík, klavír / Piano

10. 6. 2003
Milan Turkovic, fagot (Rakousko) / Bassoon (Austria)
Stamicovo kvarteto / The Stamic Quartet

EuroArt Praha 2002/3
Sál Martinů, Lichtenštejnský palác, Malostranské nám. 13, Praha 1
Martinů Hall, Liechtenstein Palace, Malostranské Square No. 13, Prague 1
www.euroart.cz

Předprodej / Tickets:
Týnská galerie, Staroměstské nám. 14, Praha 1, VIA MUSICA, Lichtenštejnský palác, Malostranské nám. 13, Praha 1, Bohemia Ticket International – travel service, spol. s. r. o., Malé nám. 13, Praha 1, tel. +420 222 512 688, tel./fax. +420 222 514 018, , Tourist Centre, Celetná 14, Praha 1

EUROART
PRAHA 2002/3

CD recenze

heiner goebbels / ensemble modern: eislermaterial
ECM New Series / 2 HP.

Projekt *Eislermaterial* přináší setkání dvou výrazných německých skladatelů, kteří – přes časový odstup – mají leccos společné: námluvy s hudbou zvanou populární, rozkročenost mezi „vysokým" a „nízkým" uměním a v neposlední řadě také levicové smýšlení. Heiner Goebbels sestavil z hudby Hannse Eislera koncertní program, jakousi koláž, jejíž páteří jsou písně na Brechtovy texty, proložené úryvky komorní hudby a dvěma elektroakustickými skladbami.

HEINER GOEBBELS

Goebbels zachází s Eislerovou hudbou několika způsoby: buďto ji pouze aranžuje (písně), nebo přetváří (remixuje), anebo používá její úryvky jako stavební materiál ke svým vlastním skladbám. Nahrávka je nejzajímavější právě v místech autentické tvorby – v nich Goebbels jakoby odstupuje od Eislerových motivů a témat a různými způsoby je komentuje. V závěru Allegra assai z *Malé symfonie* nechává hrát orchestr rytmický základ z Eislera jako ostináto a přes něj pokládá divoké sólo (podobně jako v *Red Run*, 1988). V *Ballade von der haltbaren Graugans* zdůrazňuje „naštvanost" zpěvní linky (výborný Josef Bierbichler) free basklarinetem, v *Horatios Monolog / Bericht vom 1. Mai* nenechává klavír hrát ostinátní osminy ve slavnostních akordech jako tutti, ale v klastrech atd. Zkrátka: tam, kde je Goebbels tvůrcem a Eisler materiálem, spojení funguje.

Ještě jeden důležitý aspekt je třeba zmínit: v Goebbelsově estetice (a v *Eislermaterialu* zvlášť) je kladen důraz na působení melodie, třeba i sentimentální. Goebbels si je vědom důležitosti estetické informace, kterou melodie přináší a dokáže s ní velice dobře pracovat (třeba i tak, že ji neguje). A navíc jeho hudba má pak ono pověstné „stehno", které si stále ještě někteří současní skladatelé nedovolí napsat. MICHAL NEJTEK

fragmenty 1963/1964: bohumila grögerová, věra linhartová, stanislav dvorský, vratislav effenberger, milan nápravník, ladislav novák
Arco.

Komplet tří kompaktních alb čtené poezie a prózy nesoucí název *Fragmenty 1963/1964* do revue HIS Voice svým zaměřením bezpochyby náleží: jak napsal Vladimír Lébl, „avantgardní skladatel měl vždy blíže k avantgardnímu básníkovi či malíři, než k současným producentům konvenční hudby". Záznam pochází z první poloviny šedesátých let, což není bez významu: přítomní autoři mohli začít publikovat až po skončení stalinistické dekády. Teprve šedesátá léta otevřela možnost veřejné prezentace autorům, jež spojovala poetika avantgardní, surrealistická a experimentální.

Po období těžkých padesátých let, kdy byl jazyk mocensky zneužit a oficiální proud literatury dosáhl vysokého stupně ideologické a mechanické sterility, poetika z úkrytu vylezlé a svěží avantgardy postulovala samotný jazyk jako hlavní téma i formující prostředek svého vyjádření, což přineslo mnoho inovativních podnětů v práci s materiálem. Centrální dominantou tvorby se stává jazyk sám, je struktura, fóničnost. Tento strukturní důraz zasáhl i surrealismus, který od počátku pracoval spíše s automatičností a řetězením představ a slov, nikoliv s metodami variací, opakování a zvukem slov. Důkazem toho je unikátní a pečlivě vyčištěná poslechová antologie básní a próz čtená herci, mezi jinými Janem Třískou, Libuší Švormovou, Milanem Machem. Ačkoliv např. ve Francii či Německu je běžným zvykem vydávat čtenou poezii herci či zpěváky, zde se jedná o jeden z pilotních počinů. Některé záznamy se sice již objevily ve zvukové příloze ke knize Alternativní kultura (Novák, Nápravník), ale *Fragmenty* jsou ucelenou kompilací s jasnou dramaturgickou koncepcí a autory spřízněné poetiky. Nalezneme zde jak tradiční a velice citlivý přednes, který převádí spád a napětí textu – Jan Tříska recitující Vratislava Effenbergera, Josef Velda magicky působící *Hru na ohradu* Stanislava Dvorského, Albert Mareček Věru Linhartovou, tak i přednes vycházející ze záměrně odcizených a depoetizujících próz Bohumily Grögerové, znějící stroze jako četba vědecké práce. Tato díla tematizují jazyk, ukazují jeho hranice, stejně jako hranici subjektu, moci a tvorby.

Za poslechově nejvděčnější lze považovat nahrávky děl Milana Nápravníka a Ladislava Nováka. Zde se již pracuje se zvukem jako takovým, prostor zde mají smyčky, echa, překrývání záznamů, zrychlování pásky a proto je možné hovořit o strukturovaných dílech fónické poezie, blížící se svým charakterem hudebním a zvukovým experimentům šedesátých let. Milan Nápravník, který surrealistickou metodu rozvíjí strukturovanou kompozicí v textu *Předmoucha* a naléhavým opakováním vět, jako by samotnému čtení určoval rytmické schéma. Nejdůslednějším experimentem je práce Ladislava Nováka recitovaná třemi interprety, kde jsou na sebe vrstveny hlasy v repetitivních smyčkách. Toto dílo lze v evropském kontextu srovnávat s podobnými experimenty rakouského básníka Ernsta Jandla, též známého spoluprací s Vienna Art Orchestra (viz. HV 3/2002), v českém s výboji Petra Váši. Zde se také artikuluje problém, zda se užitím rytmu a melodie v přednesu neblíží čtení hudbě, neboť se jedná o funkce hudbě vlastní. Myslím, že Novákova kompozice dalece překračuje hranice čtené poezie a stává se svébytným hudebním dílem ne nepodobným minimalistickým skladbám. Novákův *Text pro M.M.* je blízký hudbě šedesátých let i svým izolováním jednoho slova, které stojící samo o sobě, vyvázané ze syntaxe, ukazuje svoji sóničnost, což je též skladebný princip Nové hudby, která hledá nové potence zvuku, hlasu i nástroje.

Trojalbum ukazuje blízké sepětí literatury, hudby a výtvarného umění v šedesátých letech. Cítíme přímou návaznost na avantgardu, lásku k spontánní akci, také i touhu po nových výbojích směrem k abstrakci, matematickým principům tvorby, možnostem permutace a využití náhody.

Fragmenty 1963/1964 jsou výtečným záznamem doby nejen svým mistrným čteným hereckým projevem literárních předloh, ale také ukázáním proměn různých literárních poetik a diskursů. Zbývá jen doufat, že *Fragmenty* nebudou jediným dílem svého druhu, ale že i další archivní a velmi cenné záznamy čtené poezie spatří světlo světa. Rozšiřují možnosti samotné literatury a prohlubují náš náhled na dobu svého vzniku, ale hlavně jsou samy o sobě surově krásné. LUKÁŠ JIŘIČKA

valentin silvestrov: leggiero, pesante
ECM New Series / 2 HP.

Profilové album *leggiero, pesante* předkládající reprezentativní výběr z komorní tvorby ukrajinského skladatele a klavíristy Valentina Vasiljeviče Silvestrova (nar. 1937), vzbuzuje oprávněně značnou pozornost ze strany hudební veřejnosti (viz např. trojrecenzi v Harmonii 1/2003 či nominaci v cenách Grammy za uplynulý rok). Pro mnohé posluchače bude jistě toto album objevem tvůrce, který se významným způsobem spolupodílel na utváření fenoménu „sovětské avantgardy 60. a 70. let". Přece však zůstává z hlediska obecnějšího povědomí ve stínu svých slavnějších vrstevníků – Arva Pärta, Alfreda Schnittkeho či Sofii Gubajduliny. Snad je to dáno i tím, že oproti zmíněným autorům působí Silvestrov do jisté míry konzervativnějším dojmem, i když je důležité ihned zdůraznit, že ona „konzervativnost" je jen zdánlivá. Což plně dokazují i skladby na recenzovaném albu.

V nejstarší z nich, jednovětém *Smyčcovém kvartetu č. 1* z roku 1974, vrcholí tendence, které Silvestrov započal již v originálně pojatém klavírním triu *Drama* (1971) a zejména pak v neobvyklém cyklu děl z roku 1973 ve „starém slohu" (*Muzyka v starinnom stilje, Tri pjesy v starinnom stilje* apod.). Ač plné vědomých „archaismů" hudby předchozích staletí, v žádném případě tyto skladby neznamenají návraty do minulosti. Nelze je označit ani jako neobarokní, neoklasické či neoromantické. Vše je v nich totiž řešeno na bázi konfrontace historie a momentálnosti, vztahu mezi pomíjivostí a tím, co je vyvázáno z časového mechanismu. Ostatně i prvky dodekafonické, serialistické, punktualistické, sonoristické aj., jichž Silvestrov hojně využívá, tu

působí vedle žánrových a stylových norem hudby 17. – 19. století již jako historie. Avšak spojení všeho ve vyšší celek, dosahuje tu autor nesmírně osobitého a moderního hudebního jazyka, jehož předností je i přístupnost.

VALENTIN SILVESTROV

Od těchto tendencí je pak již jen krůček k mnohem vyhraněnějším polystylovým kompozicím Silvestrovova následujícího tvůrčího období, jež je na albu reprezentováno skvělou *Sonátou pro violoncello a klavír* (1983) a *Postludii č. 1-3* (1981-82), z nichž každé je pro jiné obsazení (první, které tematicky vychází z šostakovičovského motivu DSCH, je psáno pro soprán, housle, cello a klavír, druhé pro sólové housle, třetí pak pro violoncello a klavír). Silnou stránkou Silvestrovova stylu je tu smysl pro formální a tektonickou výstavbu (snad vliv studia na inženýrsko-stavitelském institutu?). Ačkoliv se skladby vyznačují lyrickým charakterem a často zacházejí až do nejkřehčí polohy, dokážou působit na posluchače dramaticky a v žádném případě ne nudně. Významný gradační prostředek představují neustálé reminiscence na předchozí hudební tok. Nutno též připomenout Silvestrovovo silné a vždy svěže působivé melodické cítění, v němž se nejednou ozývají názvuky ukrajinské lidové hudby. Skladatel se k ní obracel již v samých počátcích svého komponování pod vlivem studia u Ljatošinského a Revuckého na konzervatoři v Kyjevě.

Album uzavírá šestiminutová kompozice pro sólový klavír *Hymne 2001*, která je jakýmsi vysvětlujícím dovětkem ke všem předcházejícím skladbám, potvrzením všeho, co bylo „řečeno", ale již z prahu nového tisíciletí (jakoby symbolicky se tu přednesu ujal sám Silvestrov).

Nahrávka je velmi cenná po interpretační stránce, a to i vzhledem k tomu, že vznikala za úzké spolupráce interpretů s autorem, a lze ji tedy považovat za „autentickou". Rád bych vyzdvihl dokonalou souhru kvarteta Rosamunde (*Kvartet*) a klavíristky Silke Avenhaus s violoncellistkou Anjou Lechnerovou (*Sonáta* a *Postludium č. 3*).

Dobrou poezii čteme nejen pro to, jakým způsobem je napsána, ale i kvůli tomu, co se skrývá mezi jejími řádky. Stejný přístup vyžaduje i poslech této nahrávky. Je mimořádně zdařilá a těžko se lze ubránit dojmu, že skrz Silvestrovovu hudbu k nám z alba vyzařuje „ex Oriente lux". VÍTĚZSLAV MIKEŠ

keiji haino: „c'est parfait" endoctriné tu tombes la tête la premiere

Turtle's Dream / A bruit secret.

Jak se vyrovnat s tímhle balvanem, s hudbou-událostí hrozivou svou kamikadzeovskou odvahou, odpoutaností, cestou k absolutní mezi? Padesátiletý Keiji Haino je jednou z jistot japonské hudební avantgardy – ať už se vyjadřuje jako kytarista, perkusista, zpěvák, ať už je zrovna víc poznat jeho důvěra k rockové energii anebo se jeví jako performer těžící z japonských tradičních forem. Rituální charakter Hainova vystupování zažily v devadesátých letech i Čechy. V rámci festivalu Hermit vystoupil Keiji Haino v Plasích i v hradčanské Míčovně: nezapomenu na okamžik, kdy po dlouhém plíživém, pomalém pohybu vymrštil se zničehonic do výšky a činelem vyrazil do stěny historické Míčovny kruh. Distinguovaným hradní organizátorům vyrazil pot a nevěděli, jak se tvářit.

Záznam živého vystoupení nabízí Hainovu perfektní práci se dvěma prvky: bicím automatem a vlastním hlasem. Obojí tu podléhá novým definicím: živé, nemechanické hraní na virtuální bicí je zřejmě hodně ovládáno systémem "co impuls, to zvuk": výsledek zní mnohdy jako hra na skutečné bicí s elektrifikovaným soundem. K pevným, jasně voleným úderům na členité ose pak zní řev bytosti přecházející ze života k jinému stavu, znějí slova, ale je to krajní artikulovaná emoce, hlas šílenství, zoufalství, mučení. Jednou z asociací při poslechu je i "tabu": „Není dobré toto prezentovat," jako by se ozývalo od evropské tradice na takovou intenzitu projevu. Paradoxně, právě dokonalost provedení tu zajistí trochu spásné distance, vědomí, že spíš než realita je toto bravurně klenutá konstrukce.

Haino srostl během let s černou barvou svých obleků a vlasů, i album je vydáno v dominující černé. Jeho hudba je však temně životná a bující, navíc se tu pne paradox: hudebník-aktér se v tutéž chvíli převtěluje směrem ke krajní poloze hlasu, zároveň však bystře a "kompozitorsky" ovládá elektronické bubny. Ve volbě taktiky je tu tedy od počátku zašifrován odstup, kontrola nad pohybem v extrémech.

KEIJI HAINO

Kdosi by mohl říci, že Haino je zde především podněcovačem emocí, vyděračem útočícím na receptory v lidské psychice. Ano, ale není na tomtéž principu lechtání emocí založeno až příliš mnoho hudby? Haino ukazuje, kam taková cesta vede, jde-li po ní hudebník až na kraj útesu. Francouz Jacques Debout píše na obalu o *zpěvu,* který snad ještě zbyl v době, kdy *písně* ani *zpěváka* nelze následovat, společnost a showbyznys obojí zprofanovaly. V Hainově zpěvu slyší ozvěny Artauda, Celina, Xenakise, Homéra, Djanga Reinhardta. Bylo by podnětné znát komentář samotného Keijiho Haina, nezapomeňme však, že Japonci hudbu příliš nezatěžují interpretací a intelektualizací. Výklad nechme spíš publiku, Haino už toho má na kontě dost a dost: i tentokrát je jeho hudba záležitostí, která koriguje měřítka. PAVEL KLUSÁK

tony conrad with faust: outside the dream syndicate

Table Of The Elements.

U příležitosti třiceti let od prvního vydání se k nám v podobě skvěle vypraveného dvojkompaktního boxu dostává rozšířená podoba legendárního alba, na němž své síly spojil americký houslista, minimalista a filmař Tony Conrad s německými krautrockery Faust.

Conrad (nar. 1940) vystudoval matematiku na Harvardu a hudbu v Berkeley, počátkem šedesátých let se v New Yorku začlenil do činnosti Fluxu a společně s La Monte Youngem, jeho manželkou Marian Zazeelou, Johnem Calem a Angusem MacLisem založil soubor, nazývaný někdy Dream Syndicate a jindy (což je Conradovi milejší) Theatre Of Eternal Music. A právě o tu šlo. Pětice produkovala dlouhé souzvuky neměnných tónů smyčců (Conrad - housle, Cale - viola) a hlasů (Young, Zazeela) ozvláštněné jednoduchými rytmy MacLiseových etnických perkusí. Šlo o to, držet jednotlivé tóny třeba celé hodiny a s rockovou hlasitostí - Cale měl tehdy na své viole napnuté struny z elektrické kytary. Přibližně v roce 1965 se soubor rozpadl. Cale s MacLisem, Lou Reedem a Sterlingem Morrisonem vytvořili Velvet Underground, Conrad se věnoval filmu. Až v roce 1972 se společně s MacLisem a trumpetistou Jonem Hassellem díky možnosti nahrávání s Faust neúspěšně pokusil Theatre Of Eternal Music obnovit.

Nahrávky TEM začaly od roku 2000 vycházet u Table Of The Elements pod souhrnným názvem Inside *The Dream Syndicate*. První z nich, půlhodinová *The Day Of Niagara*, trpí nekvalitním zvukem, u ostatních dvou tirulů nemohu sloužit.

Když se Conrad v Německu setkal s producentem skupiny Faust Uwe Nettelbeckem, nevěděl o německé rockové scéně téměř nic. Nettelbeck naopak věděl o jeho spolupráci s Reedem a Calem v příležitostném a uměle sestaveném štěku The Primitives, jejichž „hit" *The Ostrich* okamžitě zapadl. Conrad se v té době zajímal o možnosti pronikání vážné a rockové hudby (Terry Riley se Stooges atd.) a proto možná přijal Nettelbeckův návrh na spolupráci s jeho svěřenci, na nichž mu učarovala netradiční práce s repeticí.

Během prvního dne byly dvě přibližně šestadvacetiminutové skladby (*The Side Of Man And Womankind*, *The Side Of Machine*) tvořící album víceméně živě nahrány a Conrada při nich, jak se zdá, doprovázeli pouze tři z pětice: Jean-Hervé Perón (baskytara), Werner Diermaier (bicí) a Rudolf Sosna (klávesy). Conradovou představou bylo zredukovat harmonii na čistě rytmický vztah, takže Diermaierovy bicí v první skladbě kopírují tempo vibrací nejnižšího tónu houslí. Rytmus je prajednoduchý - pouhé střídání hi-hatky a virblu (tzv. bum-čvacht) s občasným úderem na činel, baskytara (hrající dva tóny) se ztrácí v pozadí. Zní to zpočátku velmi monotónně, postupem času však prajednoduchá formule vydává svoji zasutou monumentálnost. Album je ovšem nutno přehrávat dost nahlas.

The Side Of Machine nepředstavuje Conrada jako vůdce, ale jako rovnocenného člena skupiny. Přestože vychází ze stejné ideje jako předchozí opus, je v ní více kolektivního ducha. Part bicích spočívá v obměňování pomalého breaku, baskytara na ně podobným způsobem reaguje a ke Conradovým houslím se dlouhými tóny přidávají Sosnovy klávesy, které několikrát velmi přínosně naruší přísnost skladby stručnou víceméně hlukovou vložkou. Narozdíl od statického *The Side Of Man And Womankind* skladba několikrát velmi spontánně graduje.

K oběma skladbám Conrad navíc přitočil ještě jednu stopu houslí, neboť se mu zdálo, že jeho nástroj příliš zaniká. Verzi *The Side of Man And Womankind* bez overdubbingu lze slyšet na bonusovém disku.

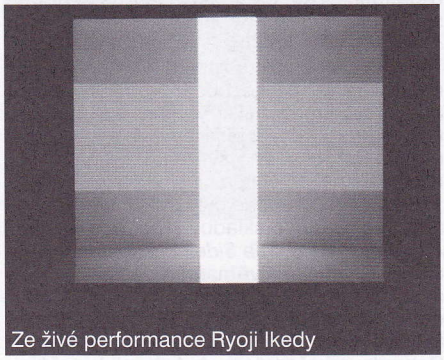
Ten navíc obsahuje dvě tříminutové skladby natočené ve Wümme o něco později: *The Pyre Of Angus Was In Kathmandu* a *The Death Of The Composer Was In 1962*. Obě se nijak neliší od předchozích dvou zmíněných opusů, druhá z nich je docela chytlavá, díky krátké stopáži však nemají šanci tolik zapůsobit.

„Chtěl jsem, aby se jednalo o popovou desku", řekl o svém vůbec prvním albu Conrad. „Chtěl jsem vědět, co se stane, a byl zklamán, když jsem zjistil, že pro ni v té době ještě nebyl prostor." Ten se našel až se vznikem kultu krautrocku, Velvet Underground, LaMontea Younga a s objevením minimalistů rockovými fanoušky. Zajímavé, že na něj ještě nikdo nenavázal. PETR FERENC

ryoji ikeda: op.

Touch.

Zvrat překvapivý asi tolik, jako kdyby se našly lyrické krajinomalby od Jacksona Pollocka. Nositel Zlaté Niky z lineckého festivalu Ars Electronica, Ryoji Ikeda (česky bychom psali Rjóči Ikeda), opustil zdánlivě vše, co mu získalo světové renomé: elektronickou hudbu. Přitom jeho díla *Time, Space, +/-* či *0 °C* byla ozvěnou ze světa přístrojů nejen použitými prostředky, ale i duchem: nejnovější *Matrix* (2001) přinášel čisťounce vydestilované tóny i taktak slyšitelné okraje zvukového vlnění, rytmy i intervaly určovala přesná číselná struktura. Ne nadarmo o sobě Ikeda říká, že se pokládá víc za matematika než za umělce. Toho prohlášení se možná nemusí vzdát ani u svých „opusů" pro smyčce.



Ze živé performance Ryoji Ikedy

Op. 1 [for 9 strings], který vznikl v letech 2000-01, je základním kamenem nové Ikedovy estetiky. Tvoří ji poloprůsvitné klastry, vyplouvající z ticha a zase se ztrácející, pokaždé s intermezzem ticha. Hráči jako by imitovali brány, filtrující výsledný souzvuk: tím, jak se citlivě přidávají, nechávají zvuk mohutnět, obráceným postupem se vytratí. První ze čtyř vět zní v nejvyšších tónech přítomných nástrojů, připomínají tak vysokofrekvenční zvuky dřívějšího Ikedy či Sachiko M (a těžko si představit její bezproblémové uvedení v rozhlase). Další části se už spustí ke zvukové hladině lidského světa: vícezvuky se vyhýbají přílišné harmonii, jednotlivé hlasy jsou mnohdy přes oktávu vzdálené, uplývají v atmosféře bezčasí, absence emocí. Přesné, prosté, delikátní nakládání s materiálem může připomenout Pärta, zvukový svět Xenakise či Ligetiho, experiment v rovině monotónní askeze Mortona Feldmana. Tak jako každé pípnutí mělo u dřívějšího, elektronického Ikedy zcela přesně určený čas a tvar, i tady má hudba sugestivnost jasného záměru: jakkoli těžko odhadnout jakého. Zenová nemotivovanost je u této hudby vůbec jedním z jejích hlavních magnetů: prázdnotu neztrácí ani při své důkladné vykonstruovanosti, všeobecné se tu nekonkretizuje ani přes lpění na detailu.

Následují dva smyčcové kvartety: jeden má východiska blízká výše popsanému, druhý je kombinuje s lyrickými melodickými útržky a zní jako filmová hudba (třeba k japonskému dramatu), využívající postupy modernistů. Souznění smyčců tu připomíná japonské ústní varhánky šó: a také fakt, že každou svou nahrávku Ikeda míchá sám až k hranici dokonalosti. Disk uzavírá ur-verze prvního opusu, nahraná jen ve třech (s playbacky): zajímavý „film o filmu", ukazující, přes co se vyvíjela osobitost finální skladby.

Ikeda natáčel s francouzskými (*Op. 1*) a japonskými hráči (kvartety, tj. *Op. 2* a *Op. 3*), zčásti v belgickém studiu skupiny Art Zoyd, zčásti v Tokiu. Máme před sebou přelomovou nahrávku? Kdosi, kdo se léta věnoval umění technologií, nasbíral tolik zkušenosti, že se odpoutal od matrixu a vypravil se programovat živé lidi. Není to návrat: je to krok vpřed, k postelektronické komorní hudbě, poznamenané symbiózou se světem přístrojů. Jako by se skladatel-matematik propočítal až k vlastní estetice akustické vážné hudby, navazující – díky smyčcům – na klasiku obecně známou. Zazní Ikedovy opusy pro smyčce časem na Pražském jaru či Expozici nové hudby? Působí jako podmanivá ozvěna neznámého světa: neznámého, ale podmanivá. PAVEL KLUSÁK

divadlo vizita: další nekonečný svět / výhra čili výhra

Black Point.

Zasloužilé alternativní hudební vydavatelství Black Point vrhlo na trh „profilové" - jak se dříve říkalo - dvojalba divadla Vizita. Morální zpoždění je přibližně desetileté a slovo trh jsem použil záměrně: širší publikaci zvukového záznamu jednoho z nejpodstatnějších tuzemských jevištních zjevení posledních dvaceti let dnes jakoby „legitimizuje" mediální kulminace herecké a moderátorské persony jeho stálého leadera Jaroslava Duška.

Dvě nahrávky představují divadelní seskupení, zabývající se totální improvizací ve dvou polohách, oddělených desetiletím. První disk nám pouští „prestižní" záznam jednoho z představení v pražském Euroklubu z roku 1994, tehdy přenášených Českým rozhlasem, kterému se dostalo mezinárodního rozhlasového ocenění. Vizita tehdy vystoupila jako sólista Dušek s hudebním doprovodem bratrů Vitoušových. Druhý disk nás vezme o deset let zpět do Kladna, kde ve složení Jaroslav Dušek, Radomil Uhlíř, Oldřich Kužílek a Martin Zbrožek předvedl „mladý", v průměru přibližně pětadvacetiletý soubor svou „otevřenou jevištní hru". Šťastný výběr dvou značně odlišných podob Vizity vytváří zajímavý obraz. Spontánní amatérsky „pozitivně pitomá" energie prvního období poloviny osmdesátých let a artificielně kultivovaná tvář již „vážené" Vizity let devadesátých.

V této etapě byla její představení vlastně dialogem slovního monologu Duška s hudebním doprovodem perkusionisty Alana Vitouše. Byl jsem svědkem několika veřejných nahrávek : Dušek se sluchátky u rozhlasového mikrofonu neměl příliš mnoho jevištního prostoru, proto je zajímavější audio-výstup. Mnohem více je zde možno docenit, divadelně tenkrát občas „rušivou", Vitoušovu přítomnost. Na druhém disku slyšíme jako jediný hudební doprovod housle Martina Zbrožka, které velmi poťouchle, ironicky a často anarchicky hru málokdy doprovázejí - spíše komentují, nabourávají, či rovnou emociálně stavějí na hlavu. Ve „vážnějších" devadesátých letech je tu „tajemná" Vitoušova zvukomalba již zcela „ve službách" - její úlohou je podpora, často dokonce vytváření „falešných" významů ve chvílích Duškovy bezradnosti (které se nutně objevují). Oproti někdejší Zbrožkově hudební subverzi, se tu kupodivu role vyměnily: Sám Dušek je nyní tím, kdo absurdním textem ničí (někdy i lacinou) „magii" Vitoušových zvukových ploch. Tu se rodí napětí, kde vlastně jde o opačný proces vzniku tzv. „hudebního humoru" - totiž až spojením se slovem. Toto napětí tvoří bezmála polovinu celé atmosféry tehdejších představení Vizity.

Nejzábavnější je Duškova a Vitoušova (zde vlastně bratrů Vitoušových) spolupráce ve chvílích, kdy dochází ke skutečnému slovně - hudebnímu dialogu: Dušek často využívá odposlechnutých tónů k vytvoření verbální zvukomalby, z níž posléze vzejde motiv a děj. Vrcholem pak bývají zpívané či voice-bandové pasáže, kdy hudba přebírá roli abstraktního tazatele či odpovídače (klávesy hovoří za dítě). Tam se nakonec Dušek vypíná k už zcela nonsensuální slovní extázi a vítězí hudba-energie. Tyto horizonty bývají překlenuty dlouhým hudebním sólem (za Duškova tance). O to těžší bývá návrat zpět do příběhu. Velmi často je použit vyprávěcí oslí můstek, v horším případě syžetová figura „byl to jen sen" či jiné falešné rámování. Tu hudba většinou utichá. Někdy na tomto místě vzniká zcela nová rovina a začíná se bezmála od počátku. V těchto chvílích ticha si také uvědomíme, jak „zákeřně" – manipulativní je úloha oné „mystické" hudby s „relaxačními" klávesovými rejstříky a exotickými „ethno" motivy. Je tu ale nejen jako berlička, ale právě jako ladič fantazie – Duškovy i naší. Nejlépe (a „nejpoctivěji") z celé nahrávky tak nakonec vyznívá vyšinutě groteskní doprovod příchodu „nejstaršího dítěte" s pizzicatem samplovaných smyčců a přiznávkami elektronického „fagotu".

Někteří mí přátelé mi říkali, že nemají Vizitu rádi pro určitý duch „české malosti", který z ní cítí. Myslím, že tento moment se objevuje především v textu (neboť hudba je schopna „exoticky zastírat"), a to ve chvílích, kdy z vyprávěčské bezradnosti ulpívá Dušek na pachtivých malicherných konfliktech mezi postavami, kdy vlastně sám se sebou se dohaduje, jak s příběhem dál. Tady často na povrch vyplouvá něco jako pojetí světa (hlavně vyobrazení „manželských" stereotypů), které, souhlasím, ani mně není příjemné. Ale to už je mimoumělecká otázka.

Proto je tu naštěstí i druhý disk, kde si lze užít chvil zcela bezbřehé radostné „blbosti", která – naštěstí – ani v dalších dvaceti letech z Vizity zcela nezmizela. PETR MAREK

ekkehard ehlers: plays

Staubgold.

Vystudovaný filozof a hudební teoretik, hromotluk Ekkehard Ehlers žijící ve Frankfurtu, o sobě dal vědět v posledních letech jako hráč i vydavatel elektronické hudby. Projekt *Plays* (dost nadšeně reflektovaný kritikou napříč světem) odráží tázání nad problémem, který Ehlerse víc a víc upoutával: „Musíme-li se příliš zabývat kabely a připojeními, znamená to moc velké soustředění na vnější strukturu. Práce se zvuky/povrchem/organizací nadmíru upoutává, idea obsahu je nakonec vytěsněna. Je to i můj problém s elektronickou hudbou." Ehlers proto hledá způsob, jak by hudbě generované soudobým softwarem vtiskl obsah. Ještě před *Plays* si vyzkoušel projekt *Betrieb*: vzal nahrávky svých milovaných autorů Schönberga a Ivese („poslední, kdo pracovali s jistým poje-

tím romantismu"), vyňal z nich samply a dodekafonickou metodou z nich uspořádal několik ploch: je tak nejspíš prvním tvůrcem, který skloubil samplování a dodekafonii.

Dál však uvažoval o pojmu reference, klíčovém pro digitální prostředí a sampling. Rozhodl se pro odkaz abstraktnější i rozvinutější: vedle samplování (odkazování na historické nahrávky) chce odkazovat na historická místa a osoby. Když vydal minialba *Ekkehard Ehlers Plays Robert Johnson* a *Ekkehard Ehlers Plays Albert Ayler*, mohl se leckdo domnívat, že tu používá samply legendárního bluesmana a extatického saxofonisty. Je to jinak: hudebník tu vytváří původní nezávislé portréty, jež by měly ve volném zpracování odpovídat předloze. Ve dvou johnsonovských plochách se improvizuje s dlouhými kolísavými tóny, skladby pro Aylera jsou stylově dekonstruovanou hudbou pro sólové cello, kterou Ehlers nechal nahrát jako výchozí bod. Samply se objevují jen v části věnované skladateli Corneliu Cardewovi, zbylé dvě osobnosti by se dokonce téměř nedaly nasamplovat: jsou jimi průkopník nezávislého filmařství, americký režisér John Cassavettes, a nejvěhlasnější z německých beatnických básníků Hubert Fichte. Album doplňuje ještě jedna, makroskopická, reference: pět družicových snímků NASA, portrétující oblasti, odkud dané osobnosti pocházejí.

O všech pěti lze říci, že zemřeli předčasně, všichni nekompromisně vnesli do své tvůrčí oblasti zlom. Rozplétat souvislosti Ehlersova bystrého konceptu je však práce na dlouho – stejně jako poslouchat jej. Generativní programové vybavení snad spolupracovalo při vytváření zvukového materiálu, určující gesto však patří pevné ruce skladatele. Tedy žádná smrt autora: naopak, pevný postoj. Po pár sekundách může znít Ehlers jako hudba do klubu, abstraktní struktura záhy odkáže spíš k přehlídkám soudobé hudby. Plochy mají v sobě humanitu a vřelost, přestože nejsou emotivní podle zaběhaných způsobů vnímání. Vedle zmíněného cella (Anka Hirsch) a kytary Josepha Suchyho (pro poctu Fichtemu je tu dobře přizván uvolněný muzikant-tulák, který projel východní Asii, arabský svět i Afriku) všechen materiál nahrál Ehlers. Jeho zájem je zřetelně širší než fungovat v kontextu elektronické scény: snad proto se mu podařilo na pozadí jejího průměru tak zazářit. PAVEL KLUSÁK

gideon lewensohn: odradek
ECM New Series/ 2 HP.

Hudba romantických gest zřejmě začíná lákat stále více skladatelů. Ve svých nejnovějších skladbách to potvrzuje třeba Arvo Pärt (HIS Voice 6/2002) a na svém debutu u ECM přináší další důkaz izraelský skladatel Gideon Lewensohn. Hlavním inspirátorem je pro něj Gustav Mahler. Tento „současník budoucnosti", jak jej nazval Kurt Blaukopf, ovlivnil mnoho tvůrců: mimo jiné Luciana Beria, Uriho Cainea nebo Jana Klusáka. Každý si z něj vzal něco jiného.

Lewensohna s Mahlerem spojuje ochota stavět vedle sebe odlišné hudební světy. U Mahlera slyšíme vesnickou dechovku vedle velebného chorálu nebo roztoužené písně – Lewensohn však žije a tvoří o sto let později, v době, kdy vše již bylo citováno a každý znak odkazuje k nějakému jinému (na tom je nakonec postaveno učení kabaly). Když tedy zazní náznak lidového tance, je to odkaz na Bartóka, barová odrhovačka naznačuje Weilla, smuteční pochod asociuje… třeba Mahlera.

Smyčcový kvartet, který dal celé nahrávce jméno je inspirován bytostí z povídky Franze Kafky. Ta se vyznačuje „neuvěřitelnou pohyblivostí a zároveň nejasností". Právě tak rychle se pohybuje hudba v patnácti krátkých větách, jejichž názvy naznačují, ale také zamlžují inspirační zdroje. V názvu první věty se setkává Kančeli a Lutoslawski, ale slyšíme spíše Bartóka, Lewensohnův izraelský kolega skladatel Joseph Tal se ukrývá hned v několika větách, část nazvaná *Mahler and Kafka in Terezin* přináší skutečně mahlerovský smuteční pochod. Lewensohn se probírá svými oblíbenci z hudební historie a s jejich pomocí vytváří hudbu vlastní.

GIDEON LEWENSOHN

Podobně pracuje i v *Klavírním kvintetu*. Každá z jeho pěti vět nese dedikaci: György Kurtág, Micah Lewensohn, Hilliard Ensemble, George Rochberg a Dimitrij (myšlen Dmitrij Šostakovič). S každým z nich vede Lewensohn dialog.

Ze záplavy citací, odkazů a náznaků se ve výsledku vynoří hudba, kterou lze poslouchat i bez znalosti souvislostí, hudba, která je romantická, ale poučená uplynulým stoletím. Že však Lewensohn svoji kolážovou metodu používá jako berličku, naznačuje klavírní *Postludium*, které na albu zazní hned dvakrát. Romantismus desetiminutového kusu je bez inspirace, když má autor mluvit jen sám za sebe, jako by náhle neměl co říci.

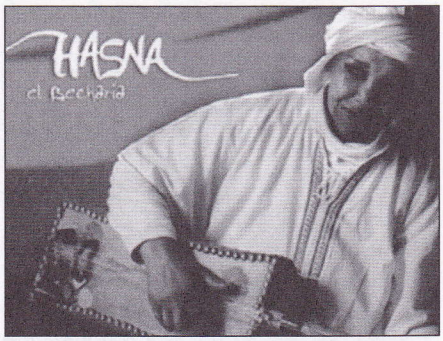
Gideon Lewensohn asi není nejvýraznější skladatelskou osobností dneška, jeho skladby ale nabízejí téměř učebnicovou ukázku jednoho významného proudu současné hudby. Hudby, kterou je možno poslouchat různými způsoby. MATĚJ KRATOCHVÍL

hasna el becharia: djazair johara
Label Bleu / Indigo / Classic.

Existuje rčení, že všechny cesty vedou do Říma; stejně tak v hudbě, ať se vrtnete, kam se vrtnete, co chvíli jste v Západní Africe. To se například řekne marocká hudba, a vy s překvapením zjistíte, že ten nejmystičtější z tamních stylů – trance music bratrstva Gnawů – má svůj dávný původ v Mali. Vysvětlení je prosté : arabští otrokáři, jimiž se později inspirovali evropští dobyvatelé Ameriky, odsud násilím odváželi tisíce černochů, které prodávali na proslulém marrakéšském tržišti. Ze střetu původní malijské hudby s arabským světem se pak vyvinula tajemstvím opředená hudba marockých černochů, Berbery nazývaných Gnawové, tedy 'černí muži'.

Hudba Gnawů fascinovala od šedesátých let jak rockery tak jazzmany. Inspirovala Jimiho Hendrixe, německou kapelu Dissidenten, Robert Plant s Jimmym Pagem na svém album *No Quarter* použili živé nahrávky pořízené uprostřed Marrakeše a Plantova láska k Maroku se přesunula i do skladby *Live Begin Again*, kterou pro něho složili členové Afro Celt Sound System. |Mezitím se evropští potomci marockých emigrantů od poloviny devadesátých let pokoušeli širšímu publiku zprostředkovat hudbu Gnawů skrze moderní elektro fúze : od El Houssaine Kiliho, Hassama Hakmouna či skupin Gnawa Diffusion, Aisha Kadisha's Jarring Effects a Nass El-Ghiwane pak vede cesta k Hasně El Becharia: třiapadesátileté rodačce z městečka Bécharu, ležícím na alžírsko-marockých hranicích. Otec, marocký Gnawa, sice považoval za nevhodné, aby dcera vystupovala na veřejnosti, i tak ji však naučil hrát na posvátnou loutnu Gnawů, guimbri.

Basový zvuk třístrunné guimbri vytváří spolu s kovovými kastanětami transovní podloží uhrančivého vyznění hudby Gnawů, vrcholící v celonočních rituálech *lila,* při nichž lze upadnout do léčivé extáze. Vedle guimbri hrála El Becharia od patnácti let na akustickou kytaru, naladěnou jako arabská loutna oud. Když otec opustil rodinu a na ni spadlo břímě uživit sourozence, vzala kytaru a vydala se navzdory veřejnému mínění na svatby a do ulic; s guimbri se toho ovšem nikdy neodvážila. Následujících třicet let patřila k nejžádanějším hudebníkům v Bécharu; za jeho branami však zůstala naprosto neznámá. V roce 1999 odešla do francouzského exilu, přijala pozvání Christiana Mousseta na festival Musiques Métises v Angouleme i jeho nabídku natočit první album svého života.



Na obalu sedí celá v bílém, s guimbri na klíně. Stejně je zachycena na záběrech z festivalu v Angouleme, kdy můžete obdivovat její svérázný styl, který je schopná přenést i na elektrickou kytaru. Cyklické, rituálním oparem obestřené melodie, v nichž čas plyne ve zcela odlišných dimenzích, stojí na akustické loutně *oud* a Hasnině „houževnatém, suchém pouštním hlase", nemálo podobném slavné Cheice Rimitti, babičce alžírského raie. Doprovází ji pouze pětice mladých perkusistů a zároveň sboristů, občas zazní flétna peul. Albem se prolíná tradice rytmicky málem nedostižných Gnawů a berberská dávnověkost: a to i tehdy, když Hasna skládá sama. Najdeme tu ale i výpůjčky od legendární marocké kapely Lem Chaheb, pasované v osmdesátých letech na místní The Byrds a později spolupracující s průkopníky etnických fúzí Dissidenten.

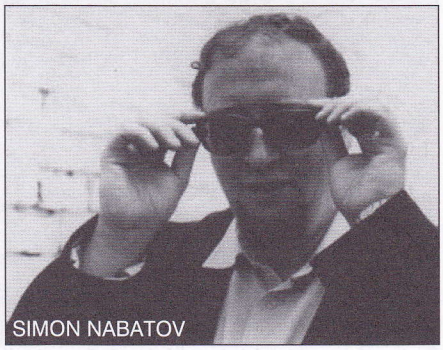
Jde o prostou, úchvatnou, emocionálně chvějivou hudbu, jejíž vyznění podtrhuje rovněž fakt, že ji hraje žena; v kontextu Gnawů stále věc nevídaná. Do klasického rytmického náboje proniká ženská jemnost s lyrikou. Hudba bratrstva Gnawů dostává nové emocionální rozměry. JIŘÍ MORAVČÍK

simon nabatov: perpetuum immobile
Leo Records.

irene schweizer: wilde seňoritas / hexensabbat
Intakt Records.

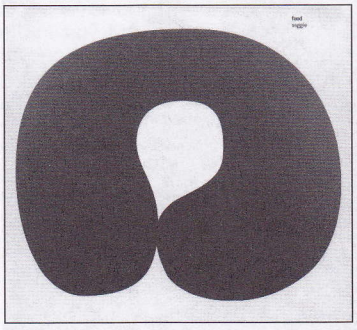
Ze dvou sólových klavírních nahrávek mezi improvizací a skladbou je nová jen první. Simon Nabatov žije už léta na Západě, jeho hudba se však tematicky i zněním přimyká k rodné Rusi. Uznání sice sklidila i alba u německého vydavatelství ACT (jazzovější *Three Stories*, *One End*) a švýcarského Hat Hut, jako pevné činy jsou však vnímány především nedávná alba u londýnského Lea: skladba na báseň nositele Nobelovy ceny Josifa Brodského *Nature Morte* (v kvartetu s vokalistou Philem Mintonem) a bulgakovovské dvojalbum *The Master And Margareta* (kvintet: Mark Feldman, Herb Robertson a další).

Perpetuum Immobile je po delší době první Nabatovovo sólo. Improvizátor u klavíru hledá způsob, jak navázat na tradici skladatelů a klavíristů s přihlédnutím k ruským virtuozům výrazu. V mládí opakovaně chodil sledovat vystoupení Emila Gilelse či Svjatoslava Richtěra, na obalu popsal svou fotografii ještě dalšími jmény: Rachmaninov, Nikolskij, Rostropovič, Edison Děnisov. Nabatovova hra má hybnost a impulsívnost jazzové zkušenosti, umí se ale držet materiálu, který vyrůstá odjinud: z rané Nové hudby a Stockhausena (*Negative Transparency*), Györgye Ligetiho (*Polymorphous Perverse*, lékařský termín pro poruchu, která proměňuje celé tělo ve spojitou erotogenní zónu), je tu skladba nabízející souvislost s messiaenovskými akordy (*Chordal*), uzavírající *Positive Transparency* se hlásí k jazyku Prokofjevovy harmonie: i ta však během šesti minut rozváže vazby a najde cestu k disonanci.


SIMON NABATOV

Koncept a snad témata tu stojí na počátku spontánní hry, hráč-autor tedy svědčí o svém postoji i pohybu, rozvaze i nepřipraveném konání. Nenabízí model „jazzman hraje klasiku" ani „klasik ukazuje veřejnosti, že se umí odvázat". Tahá z klavíru jeho historii, přičemž hledá, jak nepromarnit v osobním, spontánním hraní energii těch, kteří ho fascinují: klavírních virtuosů starého světa. Mohl by existovat český Nabatov? Na které instrumentalisty by asi navazoval, vždyť Gilels a Richtěr fascinovali spojením brilance a postoje, nadhudebního názoru na svět. Což u nás naplňovali snad převážně dirigenti (Talich, Ančerl) a pár skladatelů: ale že by nějakého postmodernistu měl inspirovat Brabec, Suk, Hudeček? Byla by to dobrá mystifikační komedie.

Čerstvá reedice nabízí zasutá alba první ženy, jež nahrála v Evropě sólová improvizační alba. Pouhý rok po Jarrettově boomu s legendárním Kolínským koncertem tak učinila Irene Schweizer: dnes už šedesátiletá Švýcarka, jedna z osob, jež prožily celou historii evropského free jazzu a volné improvizace, mnohdy ve středu dění. Nahrávky z roku 1977 jsou odvážně abstraktní, jinde komunikují skrze rytmy a popěvky. Plně potvrzují autorčino přihlášení k trojí inspiraci. Vedle evropské hudební kultury a americké free avantgardy to byla totiž jihoafrická jazzová větev (Dudu Pukwana či Chris McGregor, aktuálně dost nadšeně znovuobjevovaní reedicemi i periodiky), která rozpad rytmů a melodií zavádí nečekaně zpět a nechává vyvřít volné hraní i do rozradostněné písničky. Schweizer, jež nedávno koncertovala v Rudolfinu jako host Festivalu jazzového piana, byla zralou osobností už tehdy, jedenáct let po svých prvních koncertech. Za pozornost stojí i názvy obou alb, Divoké seňority (jsou to, jak ukazuje původní obal, značkové doutníky) a Sabat čarodějnic: pro Schweizer, aktivní v ženském hnutí, „bylo důležité neoddělovat mé politické a hudební aktivity". PAVEL KLUSÁK



food: veggie
Rune Grammofon / 2 HP.

Čtveřice Iain Ballamy (saxofon, sampler), Arve Henriksen (trubka, zpěv, sampler), Mats Eilertsen (baskytara, kontrabas) a Thomas Strønen (bicí, sampler) na svém třetím albu svěřili produkci muži jménem Deathprod - vyhledávanému demiurgovi nové skandikávské elektroniky, členu seskupení Supersilent, Motorpsycho a dalších. Dali vzniknout sedmi uvolněným skladbám, jejichž jazzový základ je zhusta doplňován živou elektronikou.

Albu dominují dlouhé tóny a sporadické motivy dechů, basista, pokud zrovna nepoužívá smyčec, hraje většinu času jen na těžkou dobu, bubeník většinou spolu se samplery obstarává za pomocí kovově chrastících objektů zvukomalebnou stránku věci. Nejvíce a nejtradičněji si zahraje v úvodní *Tofu*, kde jej doplňují jen dlouhé tóny a občasný elektronický praskot. Následující *Eat* je ozvláštněna několika vteřinami automatického rytmu, většina zvukového děje se však odehrává v tichých útržcích na pozadí tří melodických nástrojů. První vrchol alba se dostaví s *Chickpea*. Tupé dusání bicího automatu se postupně zlomí v dynamicky plynoucí ambientní plochu rovným dílem utvářenou živými i neživými nástroji, do chrastění cinkátek zasyčí několik elektronických slin a celá skladba po téměř deseti minutách končí tichým bubláním. Decentní *Pie* se obejde bez elektroniky a bicích (opět zazní jen kovové chrastění) a je téměř písňová, několik nečistých tónů upozorní na stájové kolegyně Spunk. Předposlední *Nofood* z producentské dílny je čistě elektronická - a asi nejméně zábavná. Druhý vrchol, závěrečná *Mushroom* má opět deset minut a stejně jako *Chickpea* při ní nelze rozeznat živé od neživého. Obé se tentokrát organicky proplétá nad něžnou smyčkou, jež je během skladby všemožně modulována. Henriksenovo bohatýrské holaryjó je zároveň legrační i stylotvorné a skladba jím nádherně vrcholí.

V Rune Grammofon opět prokázali, že vědí, odkud vítr vane. Ne nadarmo jsou alba čím dál respektovanějšího labelu v posledních třech letech distribuovány samotnými ECM. PETR FERENC

threnody ensemble: timbre hollow
New Albion/ All Tomorrow's Parties.

S americkým folkovým a countryovým hraním se – ve smyslu hudebního materiálu – dějí v posledních letech podnětné věci. Bill Frisell sice poněkud uvízl v jediné poloze vděčného, půvabně zvukomalebného rozvíjení hry, byl však znovuobjeven a hluboce oceněn klasik avant-folkové kytary John Fahey: bohužel, nedlouho před svou smrtí. Beck spojil před deseti lety španělku s bicími automaty a samply, Jim O'Rourke a skupina Wilco provázali folkrockový model s volností a šumem laptopů. Naivismus domácího hraní tematizoval Stephin Merritt v konceptu pro své The Magnetic Fields *69 Love Songs*. S Threnody Ensemble můžeme na list připsat i folkové hraní jako materiál pro komorní hudbu.

Dvě kytary a cello tu rozvážně promlouvají v interakci, která vede mimo svět „naléhavě současného výrazu" rozervanosti a disonancí. Tu a tam se zdá, jako by folk porodil svého (trojjediného) Arva Pärta, jindy se připomene *Electric Counterpoint*, který napsal Steve Reich pro Pata Methenyho. Znějící mechanika nástrojů nabízí i jiné odkazy: Bachovy skladby pro tři a čtyři cembala nebo umný, rozvitý folkový doprovod rukama Lea Kottka.

Ojediněle nastane rozšíření na orchestřík (klarinet, klavír, perkuse, kontrabas, housle...), intenzita a exprese však narůstá především ve finále bez hostů (*Tension as Opposed to Tension*), kde se snad jedinkrát nabídne souvislost s rockem. Kytaristé Dave Cerf a Erik Hoversten ho dřív hráli, podstatnější však je, že se znají od tří let, kdysi spolu sdíleli lego, nyní nástroje a počítač. Je tu radost ze zazvonění tónu – o to větší, že všechny se ztrácejí do minulosti a přítomná zůstává jen páteř času, osa ubíhání této zřetelně lineární hudby.

Kde hledat publikum pro specifickou hudbu, jíž hrozí, že jedni ji nařknou z primitivismu a druzí z přílišné abstrakce? Album původně vyšlo na americké novoklasické značce New Albion (vedle děl Johna Cagea, Anthonyho Braxtona či Terryho Rileye), po loňském úspěchu na alternativním festivalu All Tomorrow's Parties ji pro Evropu a Británii přebírá v únoru 2003 stejnojmenné vydavatelství. Skupina v současnosti ustupuje od dosavadního instrumentáře a komplikuje si život technologiemi: o tom ale klidné, emotivně neutrální, vnitřně kompaktní album *Timbre Hollow* nic neříká. PAVEL KLUSÁK

tennis furlines
Bip-hop.

mapstation feat. ras donovan version train
Staubgold.

Snaha propracovat se k podstatě věcí v sob ě zahrnuje nutnost kebabářsky odřezat svrchní vrstvy a zakousnout se do toho opravdu zásadního, nejšťavnatějšího jádra. Oba recenzované projekty tímto způsobem pátrají v základech domu s nápisem dub.

Duo Tennis tvoří jinak především samostatně činní Douglas Benford (neboli si-cut.db) a Ben Edwards (Benge), jejichž spolupráce na

již třetím albu *Furlines* probíhala zejména v tolik dnešní rovině distančního vyměňování zvukových souborů. Vzhledem ke skutečnosti, že první jmenovaný operuje v oblasti křížení dubu s mikroútržkovou scénou clicks&cuts a druhý čmuchá spíše v ambientním hvozdu, nepřekvapuje, že jejich společný plod disponuje delšími skladbami, jež nehýří náhlými změnami a rozmělňují dubové podklady v repetitivní ukolébavky. Příslušný promo materiál příhodně hovoří o soundtracku zachycujícím noční digitální šustot lesních tvorů – koneckonců názvy tracků vždy jedno takové zvíře obsahují – a poslech desky opravdu vyžaduje obdobné soustředění jako úporná snaha identifikovat šelest v křoví při večerní procházce.

Z typických dubových basových linek a silně echovaných motivů Tennis většinou ponechávají jen nevýrazný stín (leč dostatečný k ‚vedení' posluchače, místy s výpomocí potlačeného pravidelného beatu). Děj soustředí do laptopem vířeného prachu z drobných elektronických částeček, jehož komplikovaná struktura a vývojové tendence představují zřejmě ten nejpozoruhodnější element. Album doplňuje kompakt patnácti remixů skladeb z předchozí desky *Europe On Horseback*, pod nimiž jsou podepsáni elektroničtí pátrači (Taylor Deupree, Pimmon, Tim Hecker, Frank Brettschneider a další), z jejichž variací či snad dalších stadií ambientního dubového rozboru vyniká například až tranceové nabalující se počin od projektu Scanner s československým označením *Weakness Together (dvojitá chyba mix)*.

Minialbum *Version Train* německého projektu Mapstation (Stefan Schneider) dubovou ideu nevystihuje rozrušováním – snaží se ji pouze zachytit minimální výbavou. Dominantní, leč poklidné syntezátorové tóny (Schneider, také tichá kytara) doplňuje jemná, zcela neenergická ‚lechtavá' hra na bicí (Martin Brandlmayr z Radian) a v několika kusech také ryze reggae vokál (Ras Donovan). Intimně působící výsledek jako by křížil ambientní ovzduší spřízněných To Rococo Rot a nejsentimentálnější chvilky unaveného Lee Scratch Perryho. Přelom v dané oblasti zřejmě nevyvolá, hudebníkům odkojeným velkým Bobem však poodkrývá další nevyšlapanou cestičku. Ani u dubu tedy hledání nekončí. HYNEK DEDECIUS

palestine / coulter / mathoul: maximin
Young God Records.

Etudy: Jak zvlnit hladinu. Původní krajinou této hudby jsou rezonující plochy Charlemagne Palestinea, jejichž nehybnost se postupně rozevírá do bohatě členěné paralelní skutečnosti: akustický proces ve službách skladatele. Palestine je z rodu přívětivých radikálů, jejichž hudba je příliš krajní na to, aby se jí vyhnulo nedorozumění, obviňující autora z naschválu, podvodu, či tropení si šašků. Muž, který se narodil v roce 1947 v New Yorku ruským židovským rodičům, se uvedl v avantgardní komunitě města dvanáctihodinovými varhanními koncerty, při jejichž jediném (či zvolna proměňovaném) akordu publikum mohlo trávit noc v chrámě libovolnou koexistencí s nepřestajným zvukem. Charles Martin (původní jméno) nemá nic společného s popularitou glassovského minimalu, ale poslední dekáda ho zdatně objevuje: na londýnský festival Meltdown ho pozval kurátor Nick Cave (v klavíru to odneslo několik strun), dobré nahrávky vydávají Alga Maghren či New World Records. Na rozdíl od vzácně vystupujících La Monte Younga či Tonyho Conrada (také zástupců estetiky dlouhých tónů) Charlemagne Palestine tu a tam koncertuje.

Mohlo by se zdát, že přidat k téhle táhlé neměnnosti nějaké „dění" jde přímo proti jejímu duchu. Nemusí to tak být, jak ukazuje album svérázných remixů. Belgický zvukový kolážista Jean Marie Mathoul požádal o vhodné nahrávky Brita Davida Coultera, vzal nějaké vlastní a smixoval všechny tři prameny. Palestineův základ je vždycky výrazný, ostatní z něj jakoby vyrůstá. Slyšíme hudební zvuky i šumy, jednou se skrytý tep originálu „zeslyšitelní" do tanečního rytmu, jindy zní prodleva obklopená zvuky mejdanu. Její tok posilují vlévající se další nástroje, osciluje kolem ní nedoladěný hlas, v epilogu slyšíme Coulterovo dítě... Remixér pochopil, že Palestineova konstanta má paradoxně pevnější (zajímavější) místo ve světě reálného zvuku a denního života než partitur a koncertní síně. Můžeme se však dohadovat: přichází „to navíc" z vnitřního, plodícího světa akordu (uši nám přece prezentují statické vlnění jako čím dál větší chaos), anebo přidaný zvuk reprezentuje prostředí, v němž je zvuková rovina napjata?

Výsledek má atmosféru a živost: mnoho odvozených nahrávek (remixů) je nicotných vedle originálu, tady je vztah mnohem uspokojivější. Legitimizuje se tak – krom jiného – metoda „hudby vykorespondované", neboť poznámka na obalu říká: „Tito tři umělci se nikdy nesetkali." VINCENT PORGES

chris potter: travelling mercies
Verve.

Tenorsaxofonistu Chrise Pottera (1970) osobně – na vlastní uši i oči – jsem zažil na koncertu vibrafonisty Mikea Mainieriho, a překvapil mne hlavně svou skromností. Od jeho čtyřletého angažmá ve skupině bebopového trumpetisty Reda Rodneyho bylo zřejmé, že umí rozvíjet stylistiku svých velkých předchůdců, včetně takových Mistrů, jakými byli Lester Young, Coleman Hawkins, ale i Sonny Rollins. Potter se totiž ve dvaadvaceti letech vyrovnal s moderním mainstreamem a zamířil k hudebně abstraktnějším možnostem volné improvizace ve stupnicových řadách. Jeho učitelem ve třídě skladby na Manhattan School of Music byl renomovaný klavírista Kenny Werner, s nímž později nahrál dramaticky napínavá dueta (Concord Jazz, 1996). Téhož roku pro Concord nahrál disk *Pure* s rytmikou Larry Goldings, Larry Grenadier a Al Foster. Potter brzy prokázal, že (slovy Karla Velebného) je univerzálním hráčem. Vystupoval a nahrával s diametrálně různými hudebníky. Byli to: James Moody, Ray Brown, Steve Swallow, Jim Hall, Billy Hart, Renee Rosnes, Dave Douglas, John Scofield. Patřil k formacím: Mingus Big Band, Electric Bebop Band Paula Motiana, Steely Dan, Dave Holland Band. Podle znamenitého alba *Gratitude* (Verve, 2001), kde složil osobitou, tedy tvůrčí poctu svým vzorům: John Coltrane (Pramen), Joe Henderson (Stín), Sonny Rollins (Sluneční král), Eddie Harris (nebetyčný Měsíc), Wayne Shorter (Bájný), Michael Brecker/Joe Lovano (oči Duše), Ornette Coleman (lidský Hlas). Prokázal nejen, že více než virtuózně ovládá altsaxofon, klarinet, basklarinet, čínskou flétnu a sopránsaxofon, ale na příkladu zažitých forem uplatňuje svým charakteristicky plnokrevným tónem vlastní názory. Na nejnovějším *Travelling Mercies,* kromě jednoho popěvku countrypopového barda Willieho Nelsona a spirituálu *Children Go*, jsou originální Potterovy skladby vykoumané jako novodobé nadstandardy. Každá kompozice je i zvukově různě odstíněna a barevně jinak naklopena. Akustika je zde propojována s elektronikou, a Potter místy uplatnil multirekordingovou metodu. Melodicky harmonickou rytmiku Potterovi vytvořili jeho dvorní hráči: Kevin Hays - klavír, Scott Colley - kontrabas a Bill Stewart - bicí. Hosty jsou kytaristé Adam Rogers a s velkou chutí sólující John Scofield. Potter v souhře s kolegy hraje podmanivě, hořkosladce, tajemně, rozzlobeně, poutavě a neslýchaně. Jako v chrámu. V bookletu se stručně a na první pohled překvapivě vyjadřuje občansky. Vyhnul se sice pojmu etika, přitom zakroužil kolem ní a dal najevo, že mu vadí lhostejnost lidí k soudobé společnosti.

Tenorsaxofon odpovídá už svou polohou mužskému hlasu. Podle mé zkušenosti nejvýznamnějšími individualitami tohoto nástroje v současnosti jsou: Joe Lovano a Chris Potter. PETR ZVONÍČEK

noël akchoté: perpetual joseph
Rectangle.

Jsou tu Fred Frith, Marc Ribot či Marc Ducret, ale Noël Akchoté má z progresivních hráčů na elektrickou kytaru nejblíž ke konceptualismu. Občas se účastní písňových projektů jako sideman, i tehdy však jde nezřídka o koncepty: viz poezie Edwarda Goreye zhudebněná Maxem Naglem nebo nezapomenutelný „audiofilm" z pařížského nevěstince Au Bordel – Souvenirs de Paris, vzniklý na popud producenta Stephana Wintera.

Charakterističtější tvář Akchotéa však dobře pojmenovává ohlas, který v jeho kytaře slyší křižovatku vlivů Jima Halla i Johna Cage: jinými slovy, citlivost k základnímu zvuku „jazzové" kytary z šedesátých let se tu kříží s hledáním hudebního smyslu napříč všemi myslitelnými hranicemi. Album *Rien* (vydané u Winter & Winter a tedy u nás relativně dostupné) ho představilo jako stavitele labyrintu, poutníka komplikovanými cestami, fragmentátora zvuku elektronikou. Novinka *Perpetual Joseph* je logický protipól. Rovný, nekonečný („perpetual") tón vláčně a pozvolna mění barvu, přidávají se alikvóty, nenápadně se připojí další tón iniciovaný kytaristou... Prostorem tu plachtí jediný nepřetržitý zvuk, charakterem jakýsi nesmělý vícehlas, jehož znění je ovlivňováno na strunách kytary, vazbou k reproduktoru i jemnou prací s efektovými procesory. Hlas nástroje nikdy není příliš zběsilý, postupně se vystřídají polohy poměrně běžné pro elektrickou kytaru. Ale ten neustálý přechod, permanentní vláčná proměna! Akchoté je buď proklatě nadaný, nebo je nahrávka výsledkem delšího průzkumu, jak na to. Ze čtyř delších ploch jsou druhé dvě členěnější: obsahují volný rytmický tep, jakoby vypíchnutou amplitudu zvukových vln. Radši poslouchám ty první, čistší plochy: patří k hudbě, jež se otvírá pořád dál (nemluvě o tom, že na každé reprosoustavě zní jinak). Tuhle náladotvornou zvukovou stěnu (spíš tenkou zídku) pozvolných proměn lze otevřeným povahám jen doporučit: stejně jako Akchotéovo vydavatelství Rectangle, dobře reprezentované na internetu. Předchozí alba jsou nesena zcela jinými koncepty. PAVEL KLUSÁK

the soft pink truth: do you party?
Soundslike.

Spoluprací a koncertováním s Björk zviditelněné sanfranciské duo Matmos platí za neúnavné hledače nových forem a prvoligové zvukové experimentátory. Jejich novátorskou honbu vpřed však právě přerušilo uvolněné mrknutí do zpětného zrcátka. Drew Daniel,

polovina zmíněného dua, se totiž prostřednictvím svého prvního sólového alba pod přezdívkou The Soft Pink Truth lehce nostalgicky obrací do minulosti a po svém vstřebává prvky stylů jako house, disco, electro či funk. Nutkání nahlížet pod pokličky starších a mainstreamovějších hrnečků nevzešlo z jasného nebe, neboť experimentální elektronika obecně se v poslední době jaksi lehce dáví vlastní až možná přehnanou tendencí zacházet do extrémů a stále větší počet umělců sahá po rekreační droze v podobě odlehčenější a často legrací prostoupené tvorby. V pseudopopových kusech se koupe zvláště prosluněná Kalifornie, viz Kid 606 a jeho kolegové u značky Tigerbeat6. U *Do You Party?* je znát, že domovská nálada a do značné míry propojená elektronická komunita Danielovi posloužily jako vděčné podhoubí. Tracky na desce díky pevným rytmům a smyčkovaným motivům z velké části obstojí i na parketu a okoukanější stavbou si v porovnání s dílky Matmos zajišťují mnohem snazší přístupnost. Nicméně, mluvit o bezduchých tanečních retrokopiích není na místě, protože Drew Daniel ony ‚průhledné' konstrukce (převážně house, v *Big Booty Bitches* s nádechem 2stepu) podrobuje své vyhlášené samplovací ekvilibristice a solí je fragmentovanými vokály (à la Akufen), čímž je pevně zasazuje do hudební přítomnosti. The Soft Pink Truth lze tedy v podstatě chápat jako svébytnou současnou reflexi na téma líbivá taneční hudba. V širším pojetí pak i jako subjektivní cestu do historie elektronické hudby a zábavy s ní spojené. HYNEK DEDECIUS

bill carrothers: duets with bill stewart
Birdology / Dreyfus / 2 HP.

bill carrothers: the electric bill
Birdology / Dreyfus / 2 HP.

Americkému klavíristovi a skladateli Carrothersovi byly tři roky, když v roce 1967 zemřel John Coltrane. O jeho hudbu se však začal zajímat až v polovině osmdesátých let, když působil v rytmikách popůlnočních sessionů v newyorských klubech Village Gate, Birdland, Knitting Factory a Condon's. Seznam leaderů, které doprovázel, je pestrý: Joe Beck, Curtis Fuller, Lee Konitz, Benny Wallace, Buddy DeFranco a dokonce i Prince. Některým byl sidemanem na jejich nahrávkách - Dave Douglas: *Moving Portrait* (DIW), Ira Sullivan: *After Hours* (GoJazz), Scott Colley: *Subliminal* (Criss Cross). Svého rodáka a kamaráda z Minneapolisu, o dva roky mladšího hráče na bicí Billa Stewarta, doprovázel na albech *Telepathy a Snide Remarks* (obě Blue Note). Carrothers se lépe než v N.Y. prosazoval v Evropě, kde vydal dueta se Stewartem a vlastní elektrický kvartet. V duetech, ve skladbě Arthura Schwartze *Alone Together* úvodem Carrothers čtyřikrát škrtne ve strunách klavíru, aby pak prokázal, že bezpečně se dokáže pohybovat ve vražedně pomalém tempu. Umí totiž obratně gradovat napínavá, dynamicky odstíněná sóla. V monkovském tématu *Off Minor* je Stewart úspěšnější než znatelně ztuhlý Carrothers. Ve standardech se stylista Carrothers lépe uplatňuje než ve svých zaměnitelných skladbách. Stewart je Citlivec, dýchající na bubny a činely v živoucích polyrytmech.

"Elektrického Billa" nahrál Carrothers s mladšími hráči v Minneapolisu na jaře 2001. Zatímco jeho kolega Jacky Terrason elektrický klavír na discích *A Paris...* a *Rendezvous* (obě Blue Note) dokázal ochočit k obrazu svému, Carrothers elektrické klávesy používá jen obligátně. Okamžikem pravdy je hra saxofonisty Michaela Lewise, který jako by šel ve stopách stovek postcoltraneovských saxofonistů: mechanicky se pohybuje v durové a bluesové pentatonice, občas k bluesově pětitónové stupnici ještě přidá obligátně další blue tón - zmenšenou kvintu. Z tohoto funk-free-melancholického disku se vymyká závěrečný popík *Sing*, který Band věnoval památce Karen Carpenter. Kýč je v Ječný, je i v Žitný. PETR ZVONÍČEK

evan parker, paul lytton: collective calls (urban) (two microphines)
Psi Records.

evan parker, george lewis: from saxophone & trombone
Psi Records

evan parker: six of one
Psi Records.

evan parker, paul lytton, barry guy: at les instants chavirés
Psi Records.

Ve dvou bookletech ke svým loni (znovu) vydaným albům Evan Parker prohlašuje, že hudba na nich obsažená byla „zkomponována improvizací". Trochu záhadné vyjádření. Každá hudba byla zkomponována improvizací, protože ta patří k esenci tvorby – pomineme-li ovšem romantizující představu skladatele, jemuž hotovou partituru diktuje do ucha múza, Bůh či jaká vyšší instance. Korektnější by jistě bylo říct, že hudba na discích sestává tu z čistých, tu z trochu připravených improvizací, ale zůstaňme na chvíli u Parkerova provokativního výroku. Lze-li totiž vést hudbou nějakou dělící čáru, je třeba ji vést mezi hudbou, která improvizováním a cizelováním dospěla do finálního stavu, kodifikovaného notovým zápisem, a tou ostatní. Je to rozdíl mezi hudbou opakovatelnou a jedinečnou (to nemá být hodnotové, ale čistě klasifikační rozlišení). Parkera, jak známo, vždy lákala spíš ta druhá cesta, a jeho agilní vydavatelství Psi Records nyní v řadě reedic i nových nahrávek dokládá, jakých výšin dosáhl. Všimněme si, že Psi Records opakuje jistou rozpornost v přístupu značek typu Emanem, protože pojem zaznamenané, a tudíž reprodukovatelné improvizace, je poněkud rozporný. Na druhé straně je jasné, že smířit se s rozporností je mnohem snesitelnější než představit si, že by hudba Parkera a jeho kolegů prostě vyletěla komínem, bez jakéhokoli záznamu.

EVAN PARKER

Podtitul CD *Collective Calls*, nahraného v dubnu 1972 v Londýně, zní „improvizované městské drama v osmi částech". Taková jednoznačná vodítka potřebuje interpretace každé hudby, neřkuli té improvizované, má-li ji vztáhnout k nějakým reáliím. Do padesátiminutového zvukového příboje se tedy můžeme ponořit s vědomím, že častý monotónní dusot a zintenzivňování zvuku odkazují na jedinečný, hektický rytmus velkoměsta, jeho dopravních tepen, přeplněných ulic, průmyslových čtvrtí. Občas, jako ve třetí „skladbě" *Shaker*, se jakž takž čitelný chaos metropole zvrhne v industriální apokalypsu – inu, Londýn přece jen není žádná provinční díra. Parker a Lytton si nic neusnadňují, jejich improvizace je skutečně radikální a nepoužívá žádné berličky v podobě útržků melodií, na nichž by se dalo chvilku splývat, a vlastně si tak odpočinout.

Deska *From Saxophone & Trombone*, nahraná s Georgem Lewisem r. 1980, přináší zklidnění a odpočinek od městské vřavy. Lewis se zde Parkerovi dost přizpůsobuje (zdá se, že v plastičnosti, s níž se doplňuje s velmi odlišnými osobnostmi, stěží najde rovného), a to hlavně v tom, že většinou opouští běžný zvuk trombónu; přefukuje, klene dlouhé zvukové plochy, do tuby něco povídá. Při vší ošemetnosti takového hodnocení se odvážím tvrzení, že z recenzovaných nahrávek právě tato přináší nejsilnější posluchačský zážitek, prostý jakéhokoli pocitu nudy.

Jisté míře opakování se naopak neubránil Parkerův sólový sopránsaxofonový projekt *Six of One*, zaznamenaný téhož roku. To je ale asi to jediné, co lze této desce, natočené po zhruba pětileté zkušenosti sólového vystupování, vytknout. Pokud totiž jde o zkoumání zvukových možností nástroje, myslím, že prostě není dost dobře jít nějak radikálně za Parkera. Nebo jen selhává moje představivost?

A konečně, jeden poměrně nedávný počin, nahrávka živého improvizování v montreuilském klubu Les instants chavirés (nahr. 1997). Obsazení (saxofon, kontrabas, bicí) se sice blíží představám o obsazení jazzového tria, hudba samotná je však představám o standardní produkci tria značně vzdálená. Ocenění zaslouží zvuková vynalézavost, s níž se hráčům místy daří vyloudit zvuk intenzity a barevnosti menšího orchestru. Budiž řečeno, že toto album nejvíce trpí hrozbou monotónnosti; snad je to vina spíš faktu, že hráči jsou tři, a reagují na sebe pomaleji a komplikovaněji než v přímém dialogu dvou nástrojů.

Časový posun mezi nahrávkami mnoho napoví: Parker zůstává stejně neústupný jako kdysi, míjející trendy ho prostě nezajímají. Obdobné zůstává i jeho pojetí improvizace: jeho dominantním rysem je horror vacui, přesvědčení, že ticho je méně zajímavé než nepřeušovaný příval tónů. Odtud parkerovské štěstí: technika cirkulárního dechu, kdy hudebník nemusí vydat tichu ani chviličku potřebnou k nadechnutí. TOMÁŠ MARVAN

fennesz: field recordings 1995:2002
Touch.

Před pár lety někteří vydavatelé, organizátoři a publicisté uvěřili v budoucnost nové „netaneční" elektronické hudby, vznikající skrze počítače (koncertně skrze notebooky) a software. Tím, že na ni veřejně vsadili, ji zároveň podpořili: kromě důvěry získali čelní laptopisté pevnější a širší prostor k pokračování ve své práci. Rakušan Christian Fennesz je pokládán za jeden z pionýrů a pilířů scény: jeho invence nehasne ani v době, kdy mnozí (Jim O'Rourke, Jan Jelinek) hovoří o stereotypu a únavě z technologie, na jejíž meze po pár letech komunita narazila. Snad ale i Fennesz si vybírá oddechový čas pro doladění budoucích taktik: pro londýnský Touch nyní připravil výběr z díla, nezařazeného na alba.

Na dnešní otázku „kam dál s laptopy?" mnozí tvůrci odpovídají podobně: zapojují virtuální nástroj „do kontextu", čímž však svérázný výstup notebooku redukují na zvukovou barvu, ornament či efekt, přispívající řekněme v písni nebo postjazzové skladbě k „zajímavému" pozadí. Fennesz místo toho dál promýšlí čistou

podobu toho, s čím si začal. Jedním výsledkem je spoluúčast na filmovém projektu Gustava Deutsche *Film ist 7-12*: spolu s kolegy (Werner Dafeldecker, Burkhard Stangl, Martin Siewert) poprvé nabídl Fennesz svou hudbu jako filmovou, přičemž v logické, domyšlené pozici. Deutschův film je totiž také radikálním přehodnocením dřívějšího materiálu: záběry z němých filmů v tematických blocích tu nabízejí jakési „epické archívy", dokumentující podoby magie, vášně, scén s jídlem či výskytu dopisů v rané kinematografii. Moment remixu spolu s vědomím, že režisér aranžuje celou koláž dnes, do vlastní výpovědi, je už podáním ruky Fenneszovi a spol. Nemizí ovšem napínavý kontrast sto let starých záběrů a zcela nové elektronické hudby: obojí je však shodně mimo horizont paměti, hudbu „ještě neznáme", filmy „už neznáme". Snímek, slučující originalitu i zábavnost, se promítal v říjnu 2002 na jihlavském Mezinárodním festivalu dokumentu a vyzněl jako velmi současný artefakt.

Dobrým dokumentem o Fenneszovu perspektivním myšlení jsou i *Field Recordings* – jeho „osobní historie", obsahující příspěvky pro kompilace, remixy (dvojí spolupráce s Ekkehardem Ehlersem) nebo nové verze hudby pro film *Blue Moon*. Výchozím bodem sedmileté anabáze je *Instrument:* čtyřskladbové EP z roku 1995. Raná fáze ovládnutí laptopu byla specificky nesmělá: hudba tíhla k existujícím stylům elektroniky, jedna plocha drží rovný rychlý tranceový rytmus, druhá zase dráždivě zlámanou a synkopickou osu drum'n'bassu a dubu. Jen maličko se tu předznamenává podstatná možnost generativního softwareu: žádný pravidelný rytmus přece není nevyhnutelný, místo něj laptopisté nabídli pružně dýchající „geometrii živého", členění událostí v perpetuální vyvážené nepravidelnosti.

Během let přibyly ve výrazu mikrozvuky, Fennesz také nabyl rovnováhy v přiznávání zdrojových zvuků, takže dnes může zvuková matérie jeho tvorby evokovat stejnou měrou rock, elektroniku, orchestrální pop i nic z toho. Donedávna Fennesz „konceptuálně" užíval jen samplovanou elektrickou kytaru: platí to stále? Nebylo by se čemu divit, možnost proměny je značná. Někdy je hra na kytaru i v modulovaném proudu zvuku docela rozeznatelná: program ji užuž proměňuje, přesto slyšíme původní drnkání (úvodní a závěrečné plochy *Good Man* a *Codeine*) nebo riff (*Namewithnohorse*).

Jako by maloval motivy ze starých pláten a rovnou je nechával rozmýt a rozmáčet. Fennesz ví o melodice a harmonii, vypouští ji však do širého prostoru uvolnění všeho druhu. Usmiřuje tón a šum, ukazuje přechod jednoho v druhé: žije koneckonců ve světě, kde tato symbióza permanentně probíhá. V dobrém citu pro kompozici je vlastně konzervativní. A ještě jeden subjektivní) důvod k sympatiím pro tuto novou hudbu: neváže se k ní – zatím – žádný životní styl, doporučené oblečení, názory a slangové vyjádření obdivu. Stojí sama o sobě (v Česku až příliš sama), nikdo nám ji nezprotivuje. PAVEL KLUSÁK

hecker: sun pandämonium
Mego.

Jako by si vídeňské vydavatelství Mego vzalo k srdci pozornost, která se k němu celosvětově upřela po průlomu v laptopové hudbě: alba, jež tu vycházejí, jsou čím dál pečlivěji ošetřená, label nepustí do světa jen tak něco. Nové album Floriana Heckera (ročník 1975) je mnohem osobitější než dvě starší kolekce počítačově dekonstruovaného abmientu. Hecker se zaostřil směrem k volné kompozici výrazných, témbrově mohutných syntetických zvuků, ve shodě s možnostmi computeru tu klouže ladění i vlnová charakteristika. Abstraktní volné jízdy mají vždy jakýsi ústřední hlas a pozadí, chutě pracují se stereem, vysoce technicistní zvuky jsou hnány přes hory a doly. Bráno měřítky konvenčního světa, je to orgiasticky energická hudba, zářivě nedotčená světem mimo elektronické obvody. Obraz, který se mi při jejím poslechu nejčastěji vrací: jako by někdo vývěvou vysával všechen zvuk světa.

Skladby nesou stejně destruované názvy jako jsou samy(*bsf*tyk 5*, *Protog-Eepp-Forma-Quack*): někdy se boj s materiálem rozvine do delšího proudu (až dvacet minut), výtečně vyznívají kompozice kolem dvou minut. Lze tušit, že se tu komponuje z „nalezeného materiálu", vzniknuvšího při improvizaci a experimentování s technologií: juxtapozice, do nichž Hecker staví střídmé i překotné pasáže, však mají vedle efektu i originalitu. Že se k nim nesnadno hledají referenční body, naznačuje i autor: doprovodný booklet tvoří po titulu už jen jednáct stran černi.

Mnozí z dnešních elektroniků tak či onak dávají najevo vztah ke skutečnému světu: pracují se samply reálného zvuku, nabízejí analogie s přírodou. Hecker je jejich antipodem. Vlastní fikční svět bez přílišných analogií s tím naším buduje pilně a s vrstevnatou fantazií. O jeho díle jistě vypovídá i zpráva, že letos dokončí společný projekt s Yasunaem Tonem, japonským veteránem elektroniky, vynálezcem scratchingu kompaktním diskem, loňským vítězem Ars Electronica a členem hnutí Fluxus.

P.S.: Pozor, nezaměňovat Rakušana Floriana Heckera s Němcem Maxmilianem Heckerem, který vydává u Kitty-Yo elektronický pop: ten druhý, na rozdíl od prvního, podepisuje svou hudbu jménem i příjmením. PAVEL KLUSÁK

V době od 21. do 25.3. 03
bude v Praze pobývat mistr hry
na japonskou bambusovou flétnu šakuhači
školy Kinko ryú,
významný žák Goro Yamaguchiho,
umělecký ředitel
Gendai Hogaku Festivalu ve Fukuoce
www.fghf.jp,
autor nejdůležitější knihy o šakuhači
v angličtině
(The Shakuhachi a manual for learnig)
etc.

Christopher Yohmei
Blasdel

Pro zájemce o hru na šakuhači
povede 23. a 24.3. mezi 10:00 až 14:00 intenzivní víkendový kurz
v Kulturně-informačním centru Česko-japonské společnosti, Na Můstku 8, Praha 1.
Jeho přednáška
„A Symphony in a Single Tone – The Aesthetics of Shakuhachi Music"
se uskuteční v pondělí 24.3. v 15:00 – 16:30
v Ústavu pro hudební vědu FF UK, Nám. J. Palacha 2, P1, č. 405.
Christopher Yohmei Blasdel **vystoupí** v koncertním recitálu
z tradičních a soudobých skladeb pro šakuhači
v evang. kostele U Salvátora, Salvátorská 1, P1 v pondělí, 24.3.03 ve 20:00.
Jako host ve skladbách Shika no Tone a Inside the Circle vystoupí Vlastislav Matoušek.

www2.gol.com/users/yohmei

yuko nexus6: journal de tokyo
Sonore Records.

Existuje film *Pohádka pohádek*, toto je nahrávka nahrávek. V úvodu slyšíme ženský hlas číst úryvek z prózy. Po pár větách cvakne mechanika kazetového magnetofonu, pásek se slyšitelně převine, zní fragmenty zaznamenaného hlasu, už proměněného médiem: zahuhlaného, kolísajícího...

Je to expozice k deníkové tvůrčí koláži autorky, která si s kazetami hraje od dětství. Časem přibrala ke své výbavě laptop, i dnes však o své metamediální tvorbě tvrdí: „Toto není jen disk, je to i kazeta." Franck Stofer, šéf francouzského labelu Sonore a autor encyklopedie *Japanese Independent Music* ji identifikuje jako součást generace, kterou poznamenala světová výstava v Osace Expo 1970. Obří akce nabídla prostory ovládané technologií na všechny způsoby: vizi optimistické, uživatelsky snadné budoucnosti, úsvit věku automatů, který přinese šťastnější život. (Jednou z méně praktických instalací byla i Stockhausenem zařízená koncertní síň, množstvím reproduktorů umisťující zvuk v prostoru.) Yuko Nexus6 byla tehdy holčička: technologie se během let jejího dospívání dostavila spousta, štěstí a vyřešených prolémů už míň. Japonci, říkají Stofer a Yuko, dnes namnoze žijí ve stínu vzpamatovávání z tohoto překvapení.

Tokijský deník stojí mezi sound artem a hudbou. Je souborem etud, nápadníkem, plochářem: krátké demonstrace přístupů spojuje citlivě ženský dotyk. Zásadně tu koexistuje zvuk nahrávky a zvuk média (mechanismus magnetofonu, charakteristika pásku), někdy se přidává ještě zvuk prostředí, v němž se manipulace odehrává. Struktura deníkových poznámek je zachována, stejně jako intimní potřeba osobních záznamů: přes všechnu tvůrčí práci je na konci znát, že nemá být zcela překryt moment autenticky přineseného materiálu. Tím se stávají terénní nahrávky, text z knihy, fráze z magnetofonové učebnice angličtiny (*Linguaphone*) , šum a slova z gramofonu (*Phonographe*), živá hudba, kolem které prochází nahrávající autorka. Plocha *Avec Hose* naslouchá akustické skupině Hose stejně pozorně jako okolním zvukům: snad na ty zabouchávané dveře taky někdo hrál. Uplatní se testovací sinusoidy, nahrávka deštivé noci s projíždějícími auty, detailně snímaná mechanika kazeťáku evokuje přechod bicích.

Yuko Nexus6 naslouchá světu, nejméně stejnou měrou naslouchá médiím záznamu. Zajímá ji, co má před mikrofonem, ale ještě víc, co zůstalo za záznamovou hlavou. Napětí podobné fotografovu: v temné komoře vystupují kontury a konečně se ukáže, co to tam – před objektivem – vlastně bylo. S takovou metodou je tvůrce především svědkem: Není to osamělost? Dřív se člověk setkal s tím, že si někdo k natáčení desky přivedl kamarády: Yuko Nexus6 přivedla kazeťák, budík, gramofon a ledničku.

S médiem magnetofonové kazety aktuálně pracují Aki Onda či Maja Ratkje (viz recenze v HV 1/2003), nabízí se i odkaz k Yasunau Toneovi, pracujícímu celoživotně s textem a jeho převody do jiných kódů. Existují však specifická poučení, která nám přináší přítelkyně kazet Yuko Nexus6. Namátkou: To, co nám připadá jako začátek, může být konec, prostředek nebo celek. Opakujeme-li něco, vytváříme podezření, že je to refrén. Opakujeme-li to příliš rychle za sebou, vytváříme podezření, že jsou to bubny. Podej prst: kdo čeká celou ruku, není buddhista. Neposlouchej, co se mělo nahrát, poslouchej, co se nahrálo. Lepší diktafon v hrsti než studio na střeše. ALFRÉD TICHÝ

joni mitchell: travelogue
Nonesuch.

Dvojalbové ohlédnutí za uplynulými pětatřiceti lety, vše v suverénně novém tvaru: se symfonickým orchestrem za zády. Netuctová, vlastně nežánrová orchestrace důstojně obstojí vedle Herbieho Hancocka či Waynea Shortera. Mitchellová vydala prohlášení, že končí styky se showbyznysem: snad tedy poslední původní album?

mat maneri trio: for consequence
Leo Records.

Další z řady nahrávek houslisty a violisty, jenž bezpochyby stojí za pozornost: sdílí přístup svého otce, saxofonisty Joea Maneriho, a pohybuje se suverénně v mikroladění. V triu se konfrontuje se zkušenou jazzovou rytmikou Randyho Petersona a Eda Schullera, aniž by – i jako autor – slevil z vlastních východisek.

job karma: 98 Mhz to extinction
Malachit.

Polské ambientní duo ve formátu pěkně vypraveného třípalcového minidisku představuje třiadvacetiminutovou skladbu v tradičním duchu barevného a melodického minimalismu. Pomalé motivy, obroušené hrany a podřízení experimentů atmosféře mohou evokovat poučení legendárními Nocturnal Emissions, na nařčení z epigonství je však Job Karma příliš svá. A chytlavá. 98 Mhz... vyšlo v číslovaném nákladu 121 kusů a rozhodně stojí za hřích. E-mail: jobkarma@wp.pl.

slide & udu: o príbehoch, snoch a zvukoch
Slnko Records.

Členové skupiny Dlhé diely Martin Zajko a Igor Sabo se na svém debutu rovným dílem představují jako multiinstrumentalisté, zpěváci (bluesově zastřený Sabo a mnohem barevnější Zajko), skladatelé a textaři. Opět slyšíme tradiční slnkovská východiska (jazz, blues, folk, ursínyovské reminiscence), opět v kvalitním provedení, z jiného úhlu a zcela originálně. Tak svébytný přístup k tradičním formám v Čechách zkrátka nikdo nemá.

tibor szemzö: south of no north
Leo Records.

Maďarský konceptualista je u nás dobře známý: vyšlo mu album na značce TomK, vystoupil na Maratonu nové hudby, televize vysílala cyklus Forgácsových koláží-esejů *Soukromé Maďarsko* se Szemzöovou hudbou. Přepracovaná filmová hudba k dokumentu o dnešních dětech z Kosova nese prvky ambientu, etnické hudby, elektroniky, nechybějí konkrétní hlasy. Szemzöův osmý disk u Lea obsahuje i filmovou ukázku.

joachim gies: rilke anthology I
Leo Records.

Rilkovy texty (poezie, *Zápisky Malta Lauridse Brigga*) pro saxofon (autor), mezzosoprán (Ute Döring) a trochu elektronické manipulace s nimi. Jakoby avantgarda, zároveň příliš mnoho konvenčního operního zpěvu: přestože přípisem vše doporučuje Dietrich Fischer-Dieskau. Tyto výlety do „vážna" nepatřívají k nejsilnějším položkám katalogu Lea Records.

bip-hop generation vol. 6
Bip-Hop.

V minulém čísle jsme psali o zástupcích Bip-Hop, Scannerovi a Tonnem. Kompilace představuje další elektronické dekonstruktivisty: duo Angel (Schneider TM a Ilpo Väisänen z finských Pan Sonic), duo Alejandra & Aeron (známé též jako Lucky Kitchen) či montrealské trio Battery Operated. Téměř vše podnětné, dobrým překvapením starý známý Scanner: vrátil se k vlastní dávné metodě cupování a rytmizování nahrávek lidské řeči.

tony buck: self contained underwater breathing apparatus
TES / Vitamin.

Čtyřicetiminutové sólo na bicí člena australských The Necks, známého i z festivalu Alternativa. Autor píše o snaze najít aktivitu, která by v čase portrétovala nehybnost, o touze po vyváženosti mezi hrou na bicí a ztišením, klidem. Dlouholetá erudice a vlastní svět evidentní na první zaposlouchání: tenhle Buck umí přesýpat hrách tak, že hned myslíte na Shakespeara, Kandinského, Kubricka.

sylvain chauveau: un autre décembre
Fat Cat.

Střídmý klavírista cituje Bressonovy Poznámky o kinematografu: „Ujisti se, žes dosáhl všeho, čeho se dalo dosáhnout skrze nehybnost a klid." Je ale konvenčněnjší, k melancholickým melodiím míchá elektronický praskot, melodicky ani zvukově nevkládá do díla tolik nového, aby si mohl psát do presskitu poukazy na Debussyho se Satiem. Ve Francii prý extrémně populární, dřív hvězda několika kapel, kytarista a zpěvák. Nu, jedině tak.

ex eu: tended rope
Salon Elise.

Západní Evropu zajímá postkomunistický blok: rakouská kompilace coby příznak. Poněkud překotná dramaturgie: kosovské lidové písně jako intermezza mezi avantgardou, maďarští improvizátoři spolu s čtvrttónovým trumpetistou Franzem Hautzingerem (The Abstract Monarchy Trio), elektronický noise Blank Disc, nijak převratný pětičlenný The Theremin Orchestra z Ruska. Balkánské skupiny jistě nadšeny společným označením země původu YU. Nejsme si jisti užitečností této promotion aktivity.

renata rychlá, ivan kral: erotická revue
BMG Czech Republic.

Nijak zlý nápad: oživit texty ze svébytných sborníků ze třicátých let, připomenutých reprinty z Torstu; do skandální tiskoviny anonymně přispívali V+W či Nezval. Ale nedomyšleno proč (k vzrušení to není, k provokaci už dnes taky ne), a tak se soft-erotická filmová hudba Ivana Krale ani deklamace herečky a barmanky Rychlé nedotknou uvolněné, hravé fantazie bizarního originálu.

(Připravili Pavel Klusák, Petr Ferenc)

První kulturní portál

http://www.scena.cz

Scena cz

MUSIC * DIVADLO * OPERA * TANEC

- **NetHovory** – besedy každou středu od 17.00
- přivítali jsme **100 000.** čtenáře
- zpravodajství z celé ČR
- **27.3. 2003** oslavíme čtvrté narozeniny
- programy divadel, fotogalerie, medailony a další
- **soutěže** o zajímavé ceny

Michiyo KEIKO

záznam besedy ze dne 20.1.2003

Nahrazuje Vám plně okolí Liberce japonské hory? T.

Já jsem vyrostla kousek od moře v rovině, takže je to pro mě úplně jiné prostředí. Ale ráda se na hory koukám, je to hezké.

Můžete prozradit - jak se vyrovnáváte se steskem po domově? Nebo se Vám díky třeba pracovnímu vytížení nestýská? Ludka

Já jsem hrozná dceruška - mně se nikdy po Japonsku nestýskalo a nestýská. Asi proto, že dělám to, co mě baví.

Už si Vás získalo nějaké typické české jídlo? Radek

Smažený sýr s pivem.

Jak se kloubí japonské tradice a zvyky s Vaší profesí pěvkyně evropské opery? K.

U nás se musí ukazovat, že máme úctu k lidem, u Vás se to nedělá, tak jsem si na začátku připadala jako šašek - kyvadlo, když jsem se ukláněla. Lidé z toho měli legraci a já si připadala hloupě, protože jsem přeci jen chtěla ukázat tu úctu. Ale jinak jsou lidské vztahy všude asi stejné.

Role v českých operách máte nastudované v češtině?

Ano! Na začátku, při studiu, jsem dělala česky písňové cykly (Dvořák, Martinů...), při tom mě profesoři učili výslovnost, takže jsem byla připravená. Ale měla jsem obrovskou trému, když jsem dělala první roli - Terinku (Jakobín) a byla jsem jediná cizinka v obsazení.

Máte nějaký svůj umělecký sen kromě Jenůfy? Karel z Hradce

Příjemnou práci s režisérem a dirigentem, když budeme mít stejný názor na věc. Na konkrétní roli tolik nezáleží.

Prozradíte něco ze svého soukromí – máte sourozence?

Mám mladší sestru - já zpívala v dětském sboru, sestra šla na konkurz a nevzali ji. Od té doby nesnáší zpěv. Její tříletý syn vydržel dvě hodiny sledovat, jak zpívám u klavíru - takže sestra má teď strach...

Jste na jevišti raději umělecky nalíčená? Lída

Nemám ráda líčení, ale raději ho podstoupím, abych na jevišti nevypadala tolik jako Japonka, aby to diváky tolik nerušilo, když hraju "nejaponskou" roli. Trochu rušit budu vždycky, to se nedá nic dělat. Jen v Liu (Turandot) a Madame Butterfly líčit nepotřebuji.

Překvapujete ráda své okolí? Případně čím... Eva z Brna

Ráda. Maličkostmi - stojím vedle známého a zavolám mu na mobil. Něco takového.

Co byste doporučila Čechům, aby na sobě změnili? Václav ze Střešovic

Přemýšlím, přemýšlím... To není lehké. Vím, že každý člověk je jiný, ale mám pocit, že stále máte obavu, kdo vedle Vás stojí.

Národní divadlo
OPERA

Emil Viklický (1948)

Máchův deník (2003)

KOMORNÍ OPERA
O DVOU JEDNÁNÍCH

Dirigent: **Tomáš Hála**
Režie: **Nina Vangeli**
Scéna a kostýmy: **Jiří David**
Světová premiéra
1. 5. 2003 v divadle Kolowrat
Další představení:
3. a 11. května, 1. a 4. června 2003

Viklický je známý skladatel, aranžér a klavírista. Původní libreto napsal izraelský libretista Yohanan Kaldi. Opera osobitým způsobem zpracovává části poezie, životopisná fakta a zejména deníky básníka Karla Hynka Máchy, včetně jeho erotických částí. Libretista opery vytvořil pozoruhodnou fikci, která s fantazií, znalostí a bez národního sentimentu mnohdy provokativně domýšlí souvislosti básníkova osudu a díla.

VIZUALIZACE: JIŘÍ DAVID

John Adams (1947)

The Death of Klinghoffer

Smrt Klinghofera (1991)

OPERA O DVOU DĚJSTVÍCH A PROLOGU

Dirigent: **František Preisler ml.**
Režie: **Jiří Nekvasil**
Scéna: **Daniel Dvořák**
Kostýmy: **Simona Rybáková**
Sbormistr: **Pavel Vaněk**

Česká premiéra
22.5.2003 v Národním divadle
Další představení:
27. května, 5. a 10. června 2003

Po velkém úspěchu pražské inscenace minimalistické kultovní opery Philipa Glasse Pád domu Usherů se v Praze objeví v české premiéře další minimalistická opera, tentokrát od Johna Adamse. Smrt Klinghoffera reflektuje největší společenský problém současnosti – mezinárodní terorismus. Příběh vychází ze skutečné události únosu luxusního italského parníku Achille Lauro v říjnu 1985 a zabití jednoho z cestujících – rukojmích, Leona Klinghoffera, který je upoután na invalidní vozík.