



**VOICE**



**3 / 2003**

**frank london**  
**milan knížák**  
**vladimír václavek**

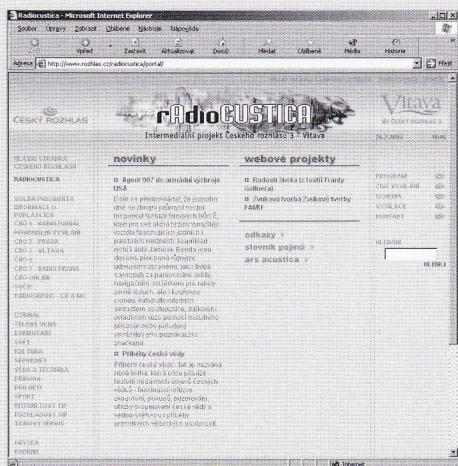
**caine / jeanrenaud / pupendo**

# rADIOCUSTICA

Intermediální projekt Českého rozhlasu 3 – Vltava

## a soutěž KOMPOZITOR

pro všechny milovníky zvukových fantazií a akustických experimentů.  
Nejlepší ze zaslanych autorských počinů budou odvysílány 27. prosince 2003  
ve vánočním vydání PremEdice Radioateliéru.



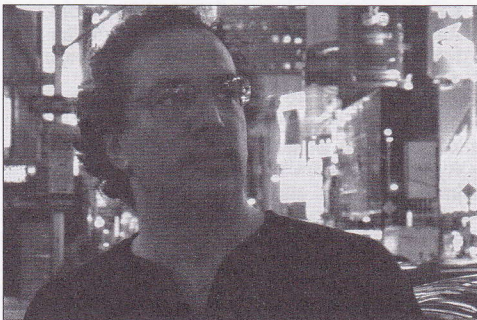
**Sledujte portál rADIOCUSTICA –  
svět akustických umění, nové hudby  
a nových médií**

- ⊙ zvukový archiv nových rozhlasových projektů
- ⊙ informace ze světa
- ⊙ slovník pojmů
- ⊙ diskusní fórum o akustických uměních
- ⊙ interaktivní komunikace s posluchači

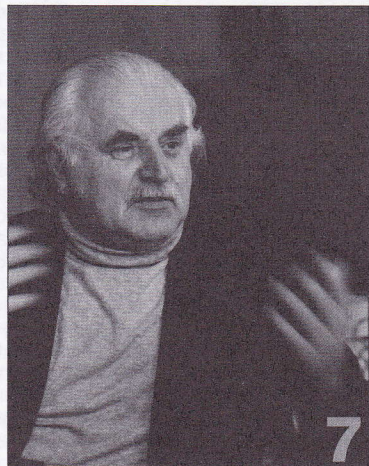
**[www.rozhlas.cz/radiocustica](http://www.rozhlas.cz/radiocustica)  
[radiocustica@rozhlas.cz](mailto:radiocustica@rozhlas.cz)**

# Obsah

<b>Glosář</b> .....	2
<b>Mám rád disonantní hudbu</b> Sekávání kultur podle Londona (Matěj Kratochvíl) .....	4
<b>Hudebník Milan Knižák</b> (Petr Ferenc) .....	7
<b>Vše se stává jedním</b> Rozhovor s Vladimírem Václavkem (Lukáš Jiříčka) .....	11
<b>Pop je úpadek</b> (Diedrich Diederichsen) .....	13
<b>vidnaObmana</b> Profil belgického umělce .....	14
<b>Popelíškové Pupendo</b> Pohled na film skrze hudbu (Martin Smolka) .....	16
<b>Architektura v pohybu</b> Uri Caine a Concerto Köln (Karel Thein) .....	17
<b>Český jazz mezi tanky a klíči</b> Recenze knihy Lubomíra Dorůžky (Lukáš Jiříčka) .....	18
<b>Na východ od Rakouska</b> Recenze knihy vídeňských autorů (Jaroslav Pašmík) .....	19
<b>Metamorfózy sólového violoncella</b> Joan Jeanrenaud bez Kronos Quartetu (Matěj Kratochvíl) .....	20
<b>Lidská tragikomedie</b> Nová opera Miloše Štědroně (Miroslav Pudlák) .....	21
<b>Kdyby tisíc saxofonů</b> Recenze koncertu (Jan Vávra) .....	22
<b>recenze CD</b> .....	23
<b>Mini/recenze CD</b> .....	32



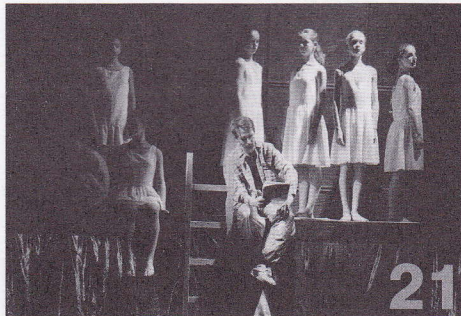
17



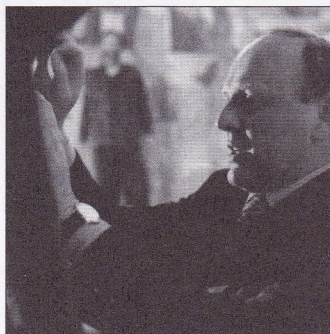
7



13



21



4

HIS VOICE 3/2003,  
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

**Vydavatel:**  
Hudební informační středisko o.p.s.

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

PR: Jan Vávra

Fotografie v tomto čísle:  
Karel Suster (titul, s. 4-7, 10-11)  
Bill Douthart (s. 17)  
Alessandro Palladini (s. 20)  
Alessandro Moruzzi (kresba s. 20)  
Oldřich Pernica (s. 21)  
Jan Vávra (s. 22)  
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**

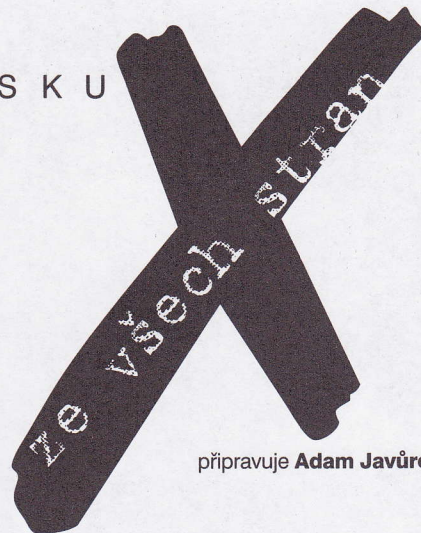
Prodejní místa:

**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.

# VOICE

[www.hisvoice.cz](http://www.hisvoice.cz)





připravuje Adam Javůrek

- jen aby práci nenechavcům co nejvíce zprotivila. Všechna bezpečnostní opatření selhala a „sloni“ se rychle začali množit. Label byl nakonec nucen urychlit vydání alba, aby ztráty snížil. Údajně vše nasvědčuje tomu, že o únik materiálu se postaral právě jeden z těch amerických novinářů, kterým se desku podařilo od XL Recordings vyzískat.
- X Dubnový The Wire přinesl rozsáhlou komentovanou diskografii hudby tvůrců spojených s avantgardním hnutím Fluxus. Je zajímavé, že žádné z alb Yoko Ono není bráno jako „fluxusovské“, zato je vedle Nam June Paika, Joe Jonese či Yasunaa Tonea v seznamu i „Milan Knížak“ a jeho hudba destruovaných vinylů Broken Music. Texty Knížákovy skupiny Aktual, edičně připravené J. Riedlem a M. Machovcem, právě vydal Maťa. Jiří Peňás, Týden, 24. 3. 2003: „Sebrané dílo z časů, kdy měl Milan Knížak pravdu.“
- X „Myslím, že hudba i výtvarné umění jsou obdobná vyjádření mé osobnosti. Nikdy jsem si nebyl jistý, jak jedno podněcuje druhé. Není v tom žádné praktické využití, když umíte obě. Chci říct, že když kreslím, nesnažím se odpovídat na hudební nápady. Ale často si říkám, že obě by bylo radikálně odlišné, kdybych obě neovládal.“ Sam Prekop z kapely The Sea and Cake se v rozhovoru pro Delusions of Adequacy věnuje kromě své záliby v hudbě a malbě i fotografování pro label Thrill Jockey, rozebírá chyby předminulého alba a nastiňuje směr, kterým se možná vydá do budoucí.
- X Časopis Billboard představil nový design svých stránek. Raritní je, že se jedná o jeho první totální přeměnu od roku 1996, což je ve světě internetu neskutečně dlouhá doba. Po devíti měsících od úmrtí bývalého šéfredaktora Timothyho Whitea byl konečně jmenován jeho nástupce. Stane se jím Keith Girard, bývalý editor týdeníku Investment News. Nový web konečně po několikaměsíčních průtazích zveřejnil i The Wire. Očekávání však zůstala nesplněna. V rubrice „news“ jsou novinky staré více než měsíc, což je dost, měřeno internetovým časem. Třetí výměna kabátu – avšak bez výraznějších obsahových změn – nastala u britského časopisu NME, jenž oslavil jedenapadesáté narozeniny.
- X Skladatel John Adams získal za svou kompozici *On the Transmigration of Souls* Pulitzerovu cenu a očividně neví, jestli je to pocta, nebo diskvalifikace. „Mezi hudebníky, jež znám, ztratila Pulitzerova cena za hudbu hodně ze své prestiže, kterou si stále drží na poli literatury a žurnalistiky,“
- nechal se slyšet pro deník The New York Times. Adams pohlíží na jména předchozích vítězů a diví se, kde je John Cage, Morton Feldman, Conlow Nancarrow, Steve Reich, Phillip Glass, Meredith Monk nebo Laurie Anderson. Adams nakonec nalezl jediné možné východisko, jak ospravedlnit své jméno v nedůstojném seznamu: „Možná se věci daly do pohybu.“
- X Trumpetista a skladatel Dave Douglas oslavil 24. března čtyřicetiny. O den později v newyorském klubu Jazz Standard zahájil šestidenní festival, během něž si tenhle postmoderní hráč mnoha kontextů zahrál s deseti svými kapelami – od Tiny Bell Tria a smyčkových Parallel Worlds až k septetu z aktuálního alba Freak In. Na programu nebyla Masada (ta je přece jen autorskou sférou Johna Zorna), zato se objevili Alley, trio trumpetistů: DD, Baikida Carroll, Roy Campbell Jr., od nichž zatím nemáme žádnou nahrávku.
- X Dne 7. března vyšla biografie Györgye Ligetiho z pera Richarda Steinitze, příspěvek ke skladatelovým osmdesátinám. Kniha obsahuje rozsáhlé původní rozhovory a dotýká se prý všeho od dospívání v rumunské židovské komunitě až po Ligetiovu sebereflexi svého díla psaného po útěku z Maďarska v roce 1956. Poté, co v Sony Classical opustil myšlenku dokončit Ligetiho Complete Edition, převzal aktivitu Teldec edicí nazvanou jednoduše Ligeti Project. Venku je už třetí album série Cello Concerto / Clocks And Clouds / Violin Concerto / Sippal, Dobbal, Nágýhegyedűvel. Pro nás je to z bláta do louže: Sony u nás svou klasiku distribuují, Warnerův svůj Teldec jen velmi výběrově.
- X Glosář bude bohužel bohatý na úmrtí, zániky, odchody a rozpady. Paul Haines, básník, tvůrce videoartu a soupevník freejazzové scény, zemřel po srdeční příhodě v kanadském Ontariu. Hainese známe hlavně jako spolupracovníka Carly Bley (libreto pro její Escalator Over the Hill), spolupracoval však i s Curlew či Kipem Hanrahanem. Jako zvučka je podepsaný na albech Alberta Aylera a Steva Lacyho. Haines je také tvůrce videí s hudbou Evana Parkera, Dereka Baileyho, Roberta Wyattta a Roswella Rudda.
- X Dlouholetý vydavatel časopisu Downbeat Jack Maher zemřel ve věku 78 let. Časopis přebíral v roce 1968 po svém otci a vrhl se do zásadních změn, jimiž se pokoušel z Downbeatu udělat zásadní hudební periodikum. S jeho nástupem například padly i dosavadní obavy dávat na titulní stránku černošské hudebníky.
- X Další smutná zpráva přišla z Kalifornie. Zemřel Babatunde Olatunji, nigerijský bubeník, kterého proslavilo především album *Drums of Passion* z roku 1959. Olatunji se velmi zasloužil o podporu africké hudby v Americe. V roce 1967 za pomoci Johna Coltranea otevřel The Olatunji Center for African Culture. Zesnul 6. dubna ve věku 76 let.
- X Svou činnost ukončil jeden z předních amerických labelů pro n(N)ovou hudbu CRI (Composers Recordings Incorporated). Fungoval od roku 1954 a má na svědomí třeba nejkompletnější nahrávky Harryho Partche. Až se dořeší některé právníkové formální úkony, katalog CRI převezme neziskové vydavatelství New World Records. Ti se zavázali, že všechny tituly CRI zůstanou i nadále dostupné.
- X Zakladatel legendárního newyorského centra Knitting Factory Michael Dorf odchází ze společnosti, kterou před šestnácti lety zakládal. „Hodláte ještě stále otevřít pobočný klub ve střední Evropě?“ ptal se ho Pavel Klusák vloni v jeho kanceláři. „Určitě. Jen nevím kdy a kde. Možná v Berlíně, uvažujeme i o Praze...“ Úvahy, jež jsou už passé? Dorf v současnosti odchází zakládat nové umělecké centrum na spodním Manhattanu.
- X Blixa Bargeld opustil skupinu The Bad Seeds, jež doprovází Nicka Cavea. V tiskovém prohlášení uvedl, že v pozadí jeho odchodu nejsou žádné personální spory. „Prostě u mě uzrál pocit, že nastala ta správná doba, kdy se mám soustředit na jiné tvůrčí oblasti,“ uvedl Bargeld. Bude se tak moci více věnovat filmu, divadle a samozřejmě skupině Einstürzende Neubauten.
- X Poslední dobou to tak vychází, že závěrečná glosa patří nějaké obzvláštní lahůdce. Tentokrát ji obstarala agentura AFP, když přinesla zprávu, že jistá španělská firma sestrojila program, který rozpozná, jestli se z nějaké písně stane komerčně úspěšný hit. Oproti živým vyhledávačům talentů má pracovat s neomylnou přesností. Program byl zahlcen třemi a půl miliony písní, aby si našel nějaký „gen ziskovosti“. Norah Jones prý tipoval na superhvězdu měsíce před její úspěšnou sklizní na letošních Grammy. Zdá se, že zbývá jen vymyslet ještě jeden software, který bude písně skládat, a další, jenž si na ně sám bude psát recenze. Jistě se na tom pracuje. ■

Internetové odkazy ke všem zápiskům naleznete v on-line glosáři na [www.hisvoice.com](http://www.hisvoice.com).



SETKÁVÁNÍ KULTUR  
PODLE LONDONA

# mám rád

MATĚJ KRATOCHVÍL

D I S O N A N T N Í H U D B U





Frank London je americký židovský trumpetista... Přesněji: Frank London je prostě hudebník. Hudebník, který má na svém kontě dlouhou řadu nahrávek a který spolupracoval s mnoha hudebními osobnostmi od Johna Zorna po rapovou hvězdu LL Cool J. Jeho hudební cesta začala v ansámblech především latinsko-americké hudby ale i dalších žánrů. V osmdesátých letech stál u vzniku skupiny The Klezmatics, asi neúspěšnější skupiny z vlny klezmer-revivalu, a právě s ní je dnes především spojován.

Židovská hudba a klezmer bývají často chápány jako synonyma. Frank London ukazuje, že židovská hudba má podob mnohem více. V roce 2000 vydal na značce Johna Zorna Tzadik album *Invocations*, na kterém pro trubku upravil synagogální melodie k židovským svátkům. Radikálně odlišný pól jeho tvorby představuje skupina Hasidic New Wave, kde se pojí židovská hudba, volná improvizace, jazz i rock. Zatímco Klezmatics na svých deskách čím dál více představují vlastní skladby a původní podobě klezmeru se vzdalují, Frank London's Klezmer Brass All Stars vycházejí především z tradičního repertoáru chasidských svateb. Po albu *Di Shikere* Kapelye (Piranha, 2000) vyšla loni deska *Brotherhood of Brass*, na němž se spojuje dechová hudba romská, židovská a arabská. Poslední tři dny před návštěvou Prahy prý London strávil v Budapešti, kde nahrával s mladým arménským akordeonistou Davidem Jengaborianem. Na cestě by mělo být také nové album jeho „domovských“ Klezmatics.

■ Na vašem současném turné vás doprovází Boban Marković a s jeho orchestrem jste spolupracovali i na poslední desce. Jaké jsou styčné body mezi cikánskou a židovskou hudbou?

Na dnešním koncertě budeme poprvé hrát jen s Bobanem a ne s jeho orchestrem. Dnes možná teprve zjistíme, jaké ty styčné body mezi židovskou a cikánskou hudbou jsou. Ani netuším, jak to dopadne.

Otázku bych zůžil na vztah mezi židovskou a cikánskou hudbou ve východní Evropě. Základní spojitost je jasná, ale je třeba ji stále znovu připomínat: vždy, když lidé žijí blízko sebe, ovlivňují se. V hudbě, umění, jídle, myšlenkách... Je potřeba se vrátit trochu do historie. V osmnáctém, devatenáctém a na počátku dvacátého století směli Židé žít jen v určitých oblastech. Třeba Praha pro ně byla jedním z nejlepších míst k životu. V oblasti od Estonska až k Ukrajině a Moldávii, kde existovala židovská gheta, žilo také mnoho Romů.

Všude tam, kde žili, se spolu dostávali do kontaktu, a to i v hudbě. Střetávala se hudba romská, židovská a hudba toho národa, na jehož území žili. Třeba v Moldávii je toto propojení velice silné. Když se moje kapela a orchestr Bobana Markoviće setkaly, bylo zajímavé pozorovat, kde se naše hudební zkušenosti překrývají. Komunikovali jsme především skrze hudbu, protože nemluvíme stejným jazykem. Vzpomínám si, že když jsme dávali dohromady repertoár pro desku, začali jsme prostě hrát a čekali, co se stane. Oni začali hrát píseň v sedmiosminovém rytmu a já zjistil, že ji znám, protože v klezmeru je stejná melodie, jenže ve čtyřčtvrtovém rytmu. Jiná píseň měla v jejich verzi dvě části a my jsme ji znali jako trojdílnou. Při práci s našimi dvěma kapelami jsme objevili mnoho styčných bodů. Cikánská i židovská hudba používá podobné melodické obraty, podobné stupnice...

Další důležitá věc je, že jde o dechovou kapelu. Ale i tam jsou rozdíly. V balkánské hudbě se například v doprovodu používají tenorové tuby, zatímco v židovských kapelách trombóny. Trombón se snízcem může na rozdíl od tuby hrát glisanda. Tady jsme mohli spojit složité rytmy tenorových tub s trombónovými glisandy, což se ani v klezmeru, ani v balkánské hudbě nevyskytuje. Znělo to ale přirozeně, možná právě díky tomu, že jsou si ty dvě kultury tak blízko.

Propojovat je ale možné i kultury, které si blízké nejsou. Ve stejnou dobu jsem ve Spojených státech pracoval na jiném projektu s další svojí skupinou (Hasidic New Wave) a se skupinou bubeníků ze Senegalu. Naše a jejich hudba nemá naprosto žádné společné body. Ale přesto spolu můžeme hrát.

■ Na desce *Klezmatics Possessed* je píseň *Sprayz ikh mir*, která je ve střední Evropě známa spíše jako cikánská.

Věděli jsme to. Když jsme zkoumali prameny, ve kterých jsme ji našli, dozvěděli



jsme se, že je to cikánská píseň, která až později dostala text v jidiš. Lidé prostě poznají dobrou melodii a předávají si ji. To je koneckonců vidět i dnes. Když se objeví hit, lidé si k němu vymýšlejí texty ve svém jazyce.

„Národnost“ repertoáru je vůbec komplikovaný problém, zvláště ve východní Evropě. Mnoho chasidských písní z této části Evropy vzniklo z cikánských nebo jiných nežidovských melodií. A naopak z některých chasidských nápěvů se staly cikánské taneční písně.

Když pátráme po tradičních písních, narážíme na problém, že většina evropských Židů ze starších generací je mrtvá. Když tedy někdo hledá ve vesnicích, kde bývala židovská komunita, musí najít někoho ze starých romských hudebníků a ptát se: „Když jste hráli na židovských oslavách, co chtěli slyšet?“ Oni si to mohou pamatovat, většina Židů nepřežila válku.

Podobnosti mezi cikánskou a židovskou hudbou mají silné sociologické důvody. V obou komunitách fungovali profesionální hudebníci, kteří hráli jak pro své vlastní lidi, tak pro jiné komunity v dané oblasti. Cikánský muzikant tedy musel hrát třeba slovenskou hudbu, židovskou hudbu, cokoliv si lidé přáli. Stejně tak židovský muzikant.

■ Ale v romské komunitě má hudba přeci jen jiné místo než v židovské.

Rozdíl je asi v přístupu k náboženství. Romové nejsou komunita určená náboženstvím. Někteří jsou křesťané, někteří jsou muslimové, podle toho, jaké náboženství převládá tam, kde žijí. Naopak židovská komunita je určena především náboženstvím. Je zde tedy oblast hudby, která je více spjatá s náboženstvím. To jsou nigram, jakési náboženské písně beze slov. Naproti tomu klezmer je více světská záležitost. Ačkoliv v judaismu to nelze striktně oddělovat, protože jádrem víry je, že cokoliv, jakákoliv činnost má být chápána jako posvátná.

■ Jste studovaný hudebník, sám skládáte, pohybuje se v nejrůznějších žánrech. Jak to ovlivňuje váš přístup k tradiční hudbě?

Nejsem tak studovaný, jak si možná myslíte. Nejspíš se to ale odráží ve věcech, které si ani neuvědomuji. Osobně mám rád hudbu, která je v nejrůznějším ohledu divná. Mám rád disonantní hudbu, ale nikdy jsem se nesetkal s lidovým hudebníkem, který by si vědomě liboval v disonanci toho druhu, jakou užívali skladatelé dvacátého století. Je to ovšem relativní a z různé perspektivy se můžou zdát disonantní nebo naopak libozvучné různé věci. V srbské dechové hudbě jsem našel jeden hezký příklad. Doprovodná sekce orchestru hraje durové akordy, zatímco melodie je jasně mollová. Efekt je dosti... hysterický. Já to slyším jako disonanci, zatímco jim to připadá zcela normální. Ale na druhé straně, pokud oni budou hrát píseň v F a já do toho začnu hrát ve Fis, okamžitě jim to bude připadat špatně a zarazí mě. Mě to ale baví, mám rád disonance, a proto ve své hudbě používám postupy, které by tradiční hudebníci nikdy nepoužili. Občas mě pochopitelně také baví hrát zcela jednoduše.

■ Skladba, která uzavírá album *Brotherhood of Brass*, není uvedena na obalu a teprve po dlouhém pátrání jsem v bookletu objevil název *Meshuge mix* a jméno remixéra – *Socalled*. Kdo to je?

Je to... Myslím, že nechtěl, abych zradil jeho skutečné jméno. Je to Žid z Montrealu, který miluje židovskou hudbu a zároveň hip hop a house. Je skvělé, že oběma těmito oblastem, které jsou jinak dosti vzdálené, rozumí. Díky tomu umí vytvořit moderní taneční rytmy, které k židovské hudbě sedí. V případě tohoto remixu měl poměrně těžkou práci, protože jsme nenahrávali nástroje do jednotlivých stop a on musel dělat remix z hotové smíchané nahrávky. Před časem spolupracoval

také s Davidem Krakauerem (bývalý klarnetista *The Klezmatics*, recenzi jeho desky, na níž je zmíněná spolupráce zachycena, najdete v *HIS VOICE* 1/2003).

■ V posledních letech se židovská hudba těší velké oblibě na celém světě. Co za tím podle vás je?

Židovská hudba zní mnoha lidem exoticky a myslím, že v lidské povaze je zakódovaná touha po exotických věcech. Ale to se netýká jen Evropanů nebo Američanů. Zrovna dnes jsem četl článek, že kdesi na Středním Východě byl objeven archiv starých fotografií. V tom archivu se našly fotografie beduinů pózujících v kostýmech a s velbloudy z překlíčky. Třeba v Libanonu existovalo celé hnutí, které propagovalo pohled na vlastní kulturu skrze tento exotismus; jako na něco cizího a pohádkového. Lidé tedy exotismus milují. Já sám mám k orientalismům – tak tomu říkám – smíšený vztah. Je to ale lidský instinkt, toužit po něčem jiném. Chceme jiné chutě, jiné barvy. Když byla objevena nová koření, byla to revoluce. Sůl se vyvažovala zlatem. Problém je, že lidé chtějí pokaždé jinou exotiku. Loni to byla Kuba, letos něco jiného. ■

mám rád  
DISONANTNÍ HUDBU

P. S.

Koncertní premiéra s Bobanem Markovićem v pražském Paláci Akropolis dopadla výborně. Jestliže Londonova kapela sklízela v první polovině koncertu velké ovace, Boban jim svým příchodem „ukradl show“, když bez jediného anglického slova dal publiku přesně to, co chtělo – včetně největších hitů z filmu *Underground*, na jehož soundtracku se svým orchestrem hraje. V praxi tak potvrdil charakteristiku lidového muzikanta, o němž mluvil London.



# MILANA KNÍŽÁK

O hudební činnosti Milana Knížáka u nás až donedávna věděl jen úzký okruh publika. Jediné v Čechách vydané dvojalbum z počátku devadesátých let přes poměrně vysoký náklad zapadlo a kromě něj byl autor donedávna zastoupen jen v knize Petra Kofroně a Martina Smolky Grafické partitury a koncepty a na příloženém, Agonem nahraném CD.



Kvartet + klavír

Koncem loňského a zjara letošního roku se však vydavatelství Anne Records konečně postaralo o publikování deset let čekajícího alba *Navrhuju krysy* a dosud jen samizdatově šířených záznamech legendární skupiny Aktual. Hudbu, kterou si Knížák získal největší renomé (plus nahrávky) v zahraničí, tj. hudbu destruovanou, je však stále nutno objednávat tamtéž.

### Jehly se samozřejmě ničily...

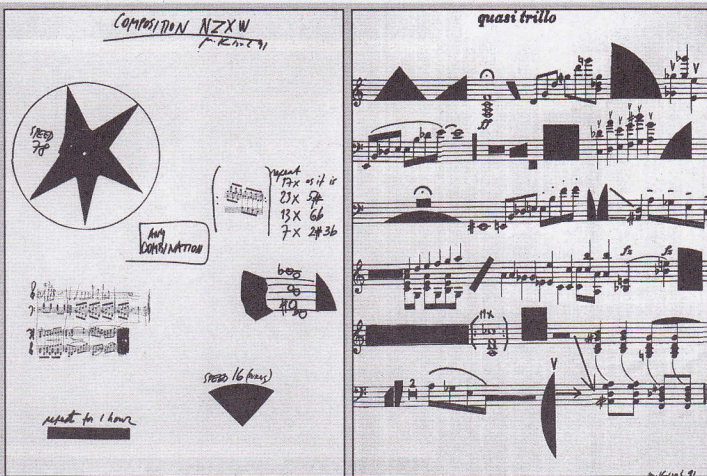
Posledně zmíněnou oblastí se Knížák začal zabývat již v letech 1963-4. Získal tehdy gramofon a kolekci desek, které zkoušel zrychleně nebo zpomaleně přehrávat, později destruovat pálením, přelepováním, sestavováním částí různých desek k sobě, škrábáním atd. Poprvé takovou hudbu předvedl na II. manifestaci aktuálního umění v roce 1965, sporadicky se soustavou gramofonů a syntezátorů koncertuje dodnes. S pouhým přehráváním destruovaných desek se však Knížák nespokojuje - z této startovní čáry vykračuje hned třemi směry, které všemožně kombinuje.

Za prvé: takto upravená vinylová alba považuje za určitý druh hudebního zápisu. Krátký text *Destruovaná hudba* (in: Nový ráj) končí takto: „Jelikož hudba vznikající přehráváním destruovaných gramofonových desek nemůže být (nebo jen velmi obtížně) přepsána do not nebo jiného jazyka, je možno desky samotné považovat zároveň i za notace.“

Za druhé: stejným způsobem jako s deskami Knížák nakládá i s tradičními partiturami. Vymazáváním nebo přepisováním not, předznamenání a jiných značek, počtu repetice, změnou pořadí taktů, nebo přímo kolážováním různých notových listů vznikala „exaktnější“ obdoba práce s deskami. Proč exaktnější: při práci s vinylovým médiem je nutné (a do značné míry) zastoupen prvek náhody, zatímco při práci s psanou (tištěnou) partiturou je možno vidět veškeré důsledky úprav zápisu. Jako příklad této tvorby uvedme skladbu *Fantázia „kolektivu autorů“*: W. A. Mozart, F. Suppé, H. Lemoine, V. Polívka, M. Knížák, nebo *Kvartet + klavír* (viz obr.).

Za třetí: desky mají vizuální, dekorativní charakter. Koncem sedmdesátých let začal Knížák na nepřímý popud Gina di Maggia desky zpracovávat rovnou jako výtvarné artefakty v nichž je hudba přítomná pouze „latentně“. Vzpomeňme instalaci *Lenin* na Benátském bienále 1990 nebo na stěnu pražského Rudolfinu během výstavy Hnízda her. Do stejné kategorie by se navíc daly zařadit veškeré obálky knih a nahrávek, na nichž jsou destruované desky vyobrazeny: alba *Broken Music*, *Obřad hořící mysli* (části nákladu i s vloženou provrtanou deskou s nápisem Kill Yourself And Fly) atd.

V roce 1991 spatřila světo světa série partitur kombinujících všechny výše uvedené přístupy. Desky (i zlomky kompaktních disků) byly vkládány přímo do partitur mezi notové značky (*Quasi trillo*), jejich úločky byly lepeny na papír s poznámkou „use any order“ (*Spiced symphony*) apod. Zde se již ocitáme na zcela konceptuální půdě - tím, že jsou úločky desek nalepeny na plochu, se totiž zcela znemožňuje jejich přehrávání (nehledě na rozlámaná CD), jedná se však o pregnantní shrnutí toho, co Knížák nazval destruovanou hudbou.



#### literatura:

**Knížák, M.: Nový ráj - výběr prací z let 1952-1995**

(Galerie Mánes, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1996)

- katalog retrospekt. výstavy obsahující texty o Aktuálu, destruované, tušené, architektonické, tradiční hudbě, partitury atd.

**Knížák, M.: Bez důvodu**

(Litera, Praha, 1996)

- několik textů a partitur

**Knížák, M. - Riedel, J. - Machovec, M.:**

**Písňe skupiny Aktual**

(Maťa, Praha, 2003)

**Kofroň, P. - Smolka, M.: Grafické partitury a koncepty**

(Audio Ego, Miracle 7, Votobia, Společnost pro novou hudbu,

Olomouc 1996)

- obsahuje CD s realizací skladby n!

Jedním z cílů tohoto článku je alespoň zčásti přiblížit Knížákovu diskografii. Problém s úplným výčtem se objevuje v oblasti destruované hudby - často jde o utajená vydání v režii zahraničních galerií, tj. institucí, které nejsou napojeny na síť hudebního trhu. Zmíňme se nyní alespoň o některých albech. První destruovanou desku Knížák vydal pod hlavičkou společenství Aktual jako samizdatový multiple v roce 1965 - stála 10 Kčs a nikdo si ji prý nekoupil.

Z těchto (a dalších) desek bylo v roce 1979 v Itálii sestaveno album *Broken Music* (Multhipla Records), které později bez autorova vědomí na CD vydala chicagská firma Amphere (nedatováno). Obě vydání shodně obsahují pět kompozic (očís. 1-5) se stopáží od 3 do 12 minut. Originální vydání na LP nemám k dispozici, příloha CD, přestože pěkně vypravená, nemá bohužel sleeve-note a obsahuje pouze anglický překlad textu *Destruovaná hudba*, partituru *Fantázie*, fotografie destruovaných desek a fotografii Knížáka ze zkušebny skupiny Aktual. Tedy žádné informace ke skladbám samotným (podle sdělení M. K. byl použit jeden gramofon, s nímž manipuloval on sám. Nejdelší *Composition 1* je, zdá se, sestavena z fragmentů desek poskládaných k sobě jako dílky pizzy. Praskání lepených přechodů se (samozřejmě s občasnými nepřesnostmi) odehrává v rytmu, místy se jednotlivé drážky - patrně díky vrstvě lepida - vracejí a skladba dostává klidnější, minimalistický ráz. Kolem šesté minuty je přechod z monotónního opakování do další polohy tak markantní, že je docela dobře možné, že zde někdo hnul přenoskou, aby se motiv neopakoval donekonečna. Přibližně mezi 8. a 10. minutou je deska přehrávána rychlostí 45 rpm, pak se zase vrátí do klidnějších 33. Jak se skladba blíží ke konci, údery se zrychlují, až splynou v hluk. Další trojice skladeb, jak se zdá, těží z podobného principu. *Composition 2* je však sestavena tak, aby údery spojů použitých desek netvořily rytmus, číslo 3 těží z beatových a popových nahrávek, čtvrtá kompozice se zdá být použita z více gramofonů. Závěrečná *Composition 5* není slepenec, ale jediný album s obroušeným povrchem - jehla se tu potuluje, jak se jí zlíbí, zazní zde i mluvené slovo.

Kazeta *Destroyed Music* obsahuje stejnou nahrávku a byla k ní prodávána malá zlatá destruovaná deska. Sborník o destruované hudbě s Knížákovým obalem a CD nahrávaným Arditti Quartetem je ještě větší záhadou. Rok vydání, vydavatele ani obsah nahrávky se mi nepodařilo zjistit, o existenci publikace vím jen díky rozhovoru v knize textů skupiny Aktual.

#### cage & kmoch

Koncem roku 1967 byl Knížák požádán několika mladšími muzikanty z Mariánských Lázní o spolupráci v rodící se beatové skupině. Skupině chyběl bubeník, zpěvák a repertoár, neboť hráčská úroveň adeptů beatové slávy opravdu nestála za řeč. Knížák z Prahy povolal svého přítele a zkušeného bubeníka Jana Mariu Macha a v průběhu čtyř let pro skupinu napsal více než padesát písní. Po několika změnách názvu soubor přijal jméno Aktual a k tomu, aby se stal pojmem, mu stačilo pouhých osm vystoupení.

Částečně díky hráčské nezkoušenosti většiny členů, částečně kvůli jiným hudebním záměrům zcela dominujícího Knížáka se zvuk skupiny v prvním období existence (1968) beatu nepodobal ani v nejmenším. V písních byly používány nejrůznější zdroje hluku (barely, pískání zesilovačů, motocykl), nástroje byly záměrně ovládnuty laiky, rytmus byl neměnný, deklamovaný/zpívaný text byl postaven na opakování výrazných frází (legendární *Miluju tebe a Lenina*). Rockové nástroje se většinou držely jednoduchých doprovodných figur, časté byly citace („vyletěla holubička ze skály“ v *Gl gl gl*, nebo zcela „přejatá“ *Prznění národních písní*), koncerty byly ozvláštňeny prvky happeningu - hudebníci hráli v sukních, na pódiu bylo štípáno dřevo, sálem projížděl motocykl atd.

Když v letech 1969-70 Knížák (později i J. M. Mach) pobýval v USA, napsal tam několik písní, jejichž stavba je členitější a zvuk více rockový, přestože opět dosti netradiční. *At High Noon* se například skládá z opakovaného tónu C, v *Shoeshine For Free* má zpěv jiný rytmus než doprovod atd.

Po Knížákově (a Machově) návratu skupina obnovila činnost. Aktual byl posílen několika zručnými hudebníky (trumpetista Arnošt

Pšajdl, baskytarista Josef Slavík „Pěnkava“ aj.) a načal svoji nejzajímavější etapu. V té se objevují alespoň náznaky Knížákovy vysněného „divokého, barevného, disharmonického“ orchestru, Pšajdlova trubka a zhusta používané tradiční bicí hudbu směřují až k dechovce (*Pochod Aktuálů, Život je boj, Milujte Jižní Čechy*). Na druhou stranu však dochází ke ztišení a ukáznění, některé skladby nejsou tolik útočné, objevuje se smutek a něha. Nejmarkantnějšími příklady jsou *Jak by to bylo božskýs* flétnou a zvony a sborový utopický hymnus *Město Aktuálů* jen s akustickou kytarou.

Potíže se zkušebnou, vybavením a začínající normalizací donutily Aktual resignovat na většinu hudebních nástrojů. Zkoušelo se pod širým nebem, nové skladby byly sborově recitovány do papírových megafonů. Jakýmsi vyvrcholením byla *Skladba pro bicí a mnoho ječících dirigentů*, v níž se, až na sporadické údery a závěrečné ječení, jen gestikulovalo. Předzvěstí této závěrečné etapy mohly být následující dvě skladby: *Vyslanci z kosmu* - sborová recitace s duněním bubnu a *SOS*, v níž je pískání titulního signálu doprovázeno puštěným kohoutkem. Obě dvě jsou sice zvukově dosti intenzivní, ostrých hran raného repertoáru však zdaleka nedosahují.

Koncerty Aktuálu mnohdy končily nedohranými, u publika budily spíše záporné reakce, avšak role, kterou skupina v kontextu české alternativní hudby sehrála, je dnes nezpochybnitelná. Díky dvěma vystoupením s Plastic People (26. 9. 1970 v Suché u Nejdku a 26. 2. 1971 v pražském Music F Clubu) se o Knížákově skupině dozvěděl rodící se pražský underground - a byl fascinován. Pod vlivem Aktuálu začali Plastic People uvažovat o češtině v textech a Milan Hlavsa s Pavlem Zajícem založili DG 307. Sám Knížák se však života českého undergroundového společenství, ke kterému měl mnoho výhrad, příliš neúčastnil. O jeho důvodech nejlépe vypovídá dvojice dopisů z roku 1975 - jeden z nich je adresovaný Ivanu Jirousovi, druhý „všem, co znají okruh kolem Jirouse a také mne“ (in: *Bez důvodu*). Verš jedné z post-aktuálních písní „Ať žije Adolf Jirous, prezident podzemí“ je také dosti výmluvný.

diskografie:

**Broken Music**

(LP, Multipla Records, 1979)

**Broken Music**

(CD, Amphere, nedatováno)

**Destroyed Music**

(MC, Edition Hundertmark, 1983)

**Traditional Suite**

(SP, Museo Mudima Foundation, 1991)

**Obřad hořící mysli**

(2LP, MC, CD, Condor, 1991)

**Ars Acustica**

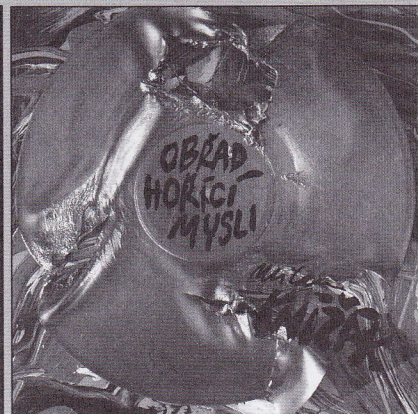
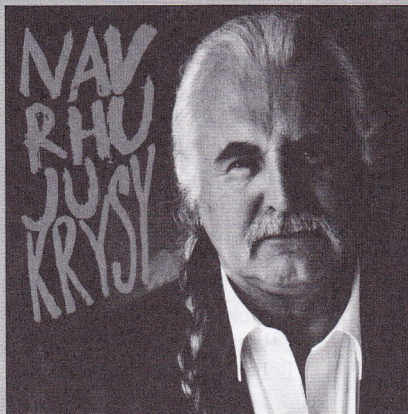
(skladba Bossa Nova Suite, EBU Electronics, 1991)

**Navrhuju krysy**

(CD, Anne Records, 2002)

**Aktual: Atentát na kulturu**

(CD, Anne Records, 2003)



Po Aktualu se zachovaly tři zvukové záznamy, všechny z pozdní fáze skupiny. Prvním z nich je hodinová nahrávka pražského vystoupení před Plastic People (čtrnáct skladeb), druhým, rovněž z roku 1971, třináctiminutová nahrávka ze zkušebny (čtyři skladby), třetím čtrnáctiminutová nahrávka z roku 1972 (čtyři skladby). Záznam, který na kazetách svého samizdatového vydavatelství S.T.C.V. pod názvem *Atentát na kulturu* šířil Petr Cibulka, obsahuje čtyři skladby z prvního a celý druhý záznam. Jedná se o závěrečnou část delšího pásku, který jeho majitel, dle sleeve-note, přemazal albem Status Quo. Z této skutečnosti soudím, že by se mohlo jednat o fragment pásku, který Knížák poslal Johnu Lennonovi a Yoko Ono, s nimiž se poznal během svého amerického pobytu. Odezvy se nedočkal a, jak říká v rozhovoru s Jaroslavem Riedlem (Písně kapely Aktual), domnívá se, že zásilka ani nepřekročila hranice Československa.

Riedlem připravené letošní CD se opět nazývá *Atentát na kulturu* a obsahuje devatenáct písní: celý první a druhý zvukový záznam a píseň *Město Aktuálů* ze záznamu třetího. Ostatní skladby z tohoto záznamu jsou v lepší zvukové kvalitě obsaženy na záznamu prvním nebo druhém. Strhující pražskou nahrávku zahajuje řízný *Pochod Aktuálů*, následující *Vana rumu* stojí na skřípání houslí za kobylkou, kytary a bicí nástroje valivým rytmem podmalovávají pouze zpěv. Ten se třikrát opakuje a celá píseň tak získává atmosféru na hranici minimalistického rocku a chaotických hluků. Mantrická *Krysy táhnou do boje* stojí na jednoduchém rytmu, sborovém skandování ústředního sloganu a falešném pískání flétny. Podobnou stavbu má *Koks*, pouze flétna je nahrazena divokou a dýchavičnou foukací harmonikou. V obou skladbách je základním rytmickým nástrojem Machův vozemouch. Nejslavnější píseň Aktualu - *Atentát na kulturu* je řízným rockovým opusem, který je na začátku i konci orámován všeobecnou improvizací, při níž mohou hudebníci vyluzovat jakékoli zvuky na cokoli a jakkoli dlouho. Přítomná verze ovšem již po pěti minutách končí Knížákovým autoritativním skandováním: „Dost! Dost! Dost!“ *Fuck 'em* je založená na

dlouhých tónech pod jednotlivými verši slok, křičený refrén je doprovázen jen několika údery v rytmu titulní fráze. Závěrečnou písní pražského koncertu bylo *Vyznání*, hluková stěna s něžně erotickým textem.

#### tušit hudbu v botě...

V sedmdesátých a osmdesátých letech se Knížák zabýval tvorbou tzv. architektonické hudby. Šlo o pokus převést prostorová tělesa do notového zápisu a naopak. Knížák stanovil tříosý systém, v němž jedna osa představovala výšku tónu, druhá délku a třetí hlasitost. Pomocí tohoto systému je možné zobrazovat jednoduché útvary (dvoj- nebo trojrozměrné - vzhledem k subjektivnosti osy vyjadřující hlasitost) zvukem a naopak - alespoň rámcově převádět zvuk na geometrii. Pomocí výpočtů pak Knížák vytvářel monotónně vibrující zvukové stěny, prostory, bariéry atd. Později dospěl k odvozování jednotlivých skladeb z matematických vzorců nebo naopak - k zápisu skladeb matematickým vzorcem. Nahrávky těchto pokusů k dispozici nejsou, protože autorovy výzkumy prý ještě zdaleka nejsou dokončeny. Jediný krátký text - *Hudba jako architektura* - se opět nalézá v publikaci *Nový ráj*.

Když se Knížákovy happenings v sedmdesátých letech změnilly v tzv. procesy pro mysl, jeho hudební uvažování se ubíralo tímž směrem. V druhé polovině let sedmdesátých proto začal pracovat s hudbou tušenou. „Hudbu lze tušit všude“, píše v textu *Hudba tušená, myšlená* (1978, in: *Nový ráj*). „O čemkoliv můžeme přemýšlet jako o hudbě. (...) Jako notace lze použít starou botu, obraz, myšlenku, duhu, pohyb ruky, mihotání hvězd (...)“ Trochu se tu, zdá se, jedná o hru na asociace, trochu o připomenutí jednoho z nejzákladnějších hudebních východisek: uvědomění si vlastní, intimní muzikálnosti, z níž se vše ostatní odvíjí.

V sedmdesátých a osmdesátých letech však vznikaly i skladby - dle autorových slov „tradiční v základní formě, nepoužívající překvapivých záznamů, nevybočující z toho, co běžně označujeme slovem hudba. Přesto se domnívám, že nejsou tradiční. Po poznání mezních možností už není možný návrat.“ (Tradiční kompozice, in: *Nový ráj*).

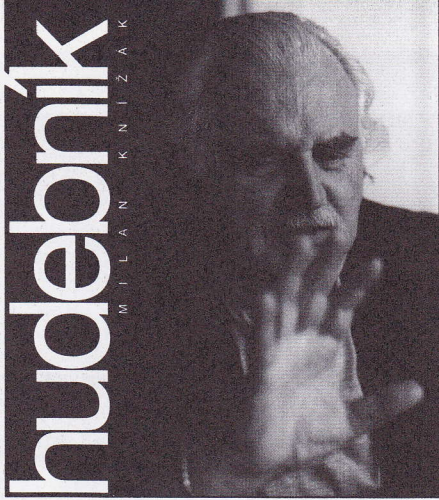
Žel bohu, informací a nahrávek vztahujících se k této kapitole je málo. Informace o vydání dvou skladeb - *Traditional Suite* a *Bossa Nova Suite* - najdete v diskografii. Pokud je mi známo, v českých zemích vyšla snad pouze nahrávka Kofroňovy realizace konceptu *n!* (permutace pěti tónů: C - CIS - D - DIS - E) na CD přiloženém ke knize *Grafické partitury a koncepty*.

#### neckář chtěl zpívat Láská hoří...

V roce 1991 o sobě Knížák dává vědět mimo jiné dvojalbem *Obřad hořící mysli*. Překvapení je o to větší, že se jedná o kolekci popových písní v konzervativním aranžmá. Knížák je prý psal s myšlenkou „chytřejšího šlágru“ pro konkrétní popové interprety (Petr Spálený, Michal Tučný atd.), kteří o tom zprvu nevěděli a posléze nabídku odmítli. Když své písně přehrával na klavír ve Viole, byl osloven Zdeňkem Rytířem, skladby natočil v jeho studiu Condor a nazpíval sám.

Obsazení alba se s postupem času stává čím dál větší pikantérií, je totiž plně událostmi zaskočených popových sekerníků, kteří se počátkem minulé dekády teprve rozkoukávali a získávali přechodně ztracenou orientaci. Kytary společně s Rytířem obsluhuje Ota Petřina, baskytaru třímá Ladislav Chvalkovský (ex-Olympic), bubnuje Martin Rychta (později V. Koubek a spol., Čechomor). Dále byly přítomné smyčce, cimbálovka, dechovka a množství doprovodných vokalistů, mezi nimi Knížáková žena Marie a ještě neznámá Lucie Bílá. Většinu skladeb aranžoval Rytířův hudební režisér a klávesista Vašek Vašák, po dvou pak Jan Neckář, dvě vzpomínky na Aktual pak Knížák sám. Stežlí uvěřit, že se nejednalo o sarkastický happening. Na druhou stranu je album opravdu hitové a profesionálně zahraničné.

Vzhledem k tomu, že celé album má téměř devadesát minut, obsahuje jeho CD verze o čtyři písně méně. Většina skladeb se nese v klidnějším duchu, o to lépe vynějí všechny neobvyklosti a žertíky. Živé nástroje a syntezátory jsou zastoupeny rovným dílem, rytmus je často tvořen akordy klavíru. Ze sólových nástrojů je nejčastěji zastoupena Petřinova kytara. Nedlouhá sóla sice nejsou nijak invenční, měkký, většinou halený a tro-



chu bublavý zvuk jim však dodává příjemnou atmosféru. Úvodní *A kde je Bůh* je zamýšlená bez rytmických nástrojů, jejíž náladu občas narušuje lehce ordinární bezeslovný vokál Lucie Bílé. *Ať žije přátelství* je (podobně jako na CD vynechaná *Padám*) nepřilíh zdařilým rockem a ze všeho nejvíce připomíná Pražský výběr - i s „čokovskými“ koncovkami. Čtveřice *Modrej svět*, *Něžný trpaslík*, *Voníš* a *Bohužel* tvoří jakési album uvnitř alba - mají společnou zádumčivou náladu, volné tempo, dominující klavír a představují jedno z nejsilnějších míst celé kolekce. Sarkastická *Mozek středně velký* překvapí množstvím aranžérských zvratů - od smyčcového úvodu přes baladický střed až k rockovému závěru - a přitom neztratí nic ze své konzistence. Dvojice *Jen tichem přežívám* a *Šedivej pes* vybočuje jemným odklonem k blues - první z nich v lehké, šantánové formě se saxofonem, druhá - a pro mě vrchol celého alba - je přes použití syntezátoru téměř waitsovská. První část kolekce uzavírá remake písně Aktualu *Jak by to bylo božský* - tentokrát bez fléten, jen se zpěvem a zvonky. Následující *Děti bolševizmu*, nově zhudebněný text Aktualu, jsou říznou dechovkou s budovatelsky odhodlaným mužským sborem. Záhrobní lovesong *Až budeš stoletá* svoji hutnou atmosféru zakládá na kontrastu mezi skočným doprovodem s veselou flétnou, houslemi a klavírem a pochmurném textu poetikou blízkém práci Karla Davida pro Dunaj. V písni *Na náměstí* doprovází Knížákův zpěv pouze sbor balancujících mezi klasickými harmoniemi a svérázným voicebandem. Po ní, ve své poslední čtvrtině, album začíná ztrácet tah. Písně jsou občas chtěně pestré - křečovitě, melodie nepřilíh chytlavé. Vymyká se jen několik písní: heligonková *Divný kytice* s vlažným potleskem při falešném konci, kabaretní *Kdo to přečká* a cimbállovka s akordeonem *Jak šel život dál*. Závěr alba však jeho korouhev opět zvedá. *Petřín je dneska nmoderní* je brilantně shozeným katapultovským rádoby-hardrockem s dechovkovým závěrem, poslední *Banalitý* volně plynoucím vyznáním, jehož případnou banalitu Knížák na závěr shodí výkřikem. „Korťe se mi, jsem génius.“ Zkrácený záznam *Atentátu na kulturu* z pražského vystoupení Aktualu je spíše zbytečnou připomínkou minulého, odlišného tvůrčího pole.

### mesiáš, malej, ale nás...

Zatím jsem se vyhýbal Knížákovu zpěvu a textům. Myslím, že vhodná doba nastala nyní, než se pustíme do druhého z jeho písňových alb *Navrhuj krysy*.

V dobách Aktualu byl Knížák burcujícím a provokujícím oslovovatelem, jehož texty kombinovaly provokaci, utopické sny konce šedesátých let a imperativy volající po uvědomění si důstojných stránek lidské existence. Černý humor pochopitelně nechýbí. Provokace se často odehrávala na poli manipulace s atributy reálného socialismu (*Mesiáš Bolševik*, *Děti bolševizmu*, *Miluju tebe a Lenina*) nebo na poli „slušnou společnost zavrhovaných témat“ („Miluju Hirošimu a Nagasaki, bylo tam teplo a světlo v tu chvíli...“ - *Atomový houby*, „Chtěl bych mít vanu rumu a atomovou pumu...“ - *Vana rumu*, „Inteligenci je třeba zabít, probudte pátera Koniáše...“ - *Atentát na kulturu*). Samočelné provokace vulgarismy se nedočkáme, figurují vždy v kombinaci s jiným sdělením („Dostat přes držku v hospodě, přistihnout svoji lásku kořit péro jinému, spáchat sebevraždu trifenidylym, to všechno je horší, než válka...“ - *Mrdej a neváleč*). Knížákova utopie se mnohdy nese v touze po lidské pospolitosti a vytvoření ideálních podmínek pro vzájemné porozumění („Bude město Aktuálů, budem tam žít spolu, každé den na východ slunce vypucujem srdce...“ - *Město Aktuálů*).

Knížákovy texty pro Aktual se mimochodem objevily v propagačním pořadu Československé televize, který byl v 70. letech natočen jako reakce na proces s Plastic People, a byly zde vydávány za díla Hlavsova souboru. Název pořadu? *Atentát na kulturu*.

Dvacet let po rozpadu Aktualu se Knížákovy texty pochopitelně změnilly. Jejich oslovovatelství zcela nezmizelo, bylo však doplněno intimně-lyrickými, sebereflexivními, pohádkovými a biblickými motivy. Verše, které by v dobách marienbadské úderky zněly banálně, nyní Knížák přednáší křehčím, procítěnějším hlasem a nebojí se balancovat na hranici křiče („Zahalen v kabátu, jdu propít vejplatu, nakonec v šedivej rozplynu se mrak...“ - *Šedivej pes*, „Voníš oblohou, vůni bláhou...“ - *Voníš*). V pohádkových hrách Knížák personifikuje své pocity (*Něžný trpaslík*), hraje si nezávazně s rýmy („rudá kočka, z bláta vločka, tancovačka, pívni břečka, v kapse křečka, ze snů vlečka, kdo to přečká?“ - *Kdo to přečká*) a stylizuje se do nejruznějších postav (kabaretní vyvolávač v právě zmíněné písni, člen lumpenproletariátu v *Jak šel život dál*). Biblické motivy se nesou především ve znamení parafráze (cyberpunkový *Nový zákon*) a tvorby asociací odvíjejících se od známých rčení a obrazů.

A jaký je Knížák zpěvák? Hlasem a rozsahem nijak závratný, čehož si je velmi dobře vědom, a proto se snaží působit spíše výrazem a prožitkem. Většinou se mu daří, u autorského podání je nakonec autenticita mnohdy cennější, než bezchybný výkon. Občas však padá do vypjatých poloh, které odhalují drobné logopedické vady. Vzhledem

k tomu, že dává přednost obsahu před rytmem, je občas problematické i jeho frázování. V ryčné produkci Aktualu se tyto vady ztratily, na *Obřadu hořící mysli* byly díky bohatému doprovodu kryty sice méně, ale stále dostatečně, album *Navrhuj krysy* je odhaluje nejzřetelněji. Je totiž zvukově nejušpurnější.

### ukřičujte kraby, vy lidský srabi...

Nahrávka alba *Navrhuj krysy* vznikla rok po *Obřadu hořící mysli*, na své vydání však čekala až do zimy loňského roku, kdy se jí ujalo vydavatelství Anne Records a Jaroslav Riedel. Od pestrého dvojalba se odlišuje jak textově - je mnohem méně hravá - tak hudebně. Na živé hudebníky totiž nebyl dostatek finančních prostředků, proto byla celá nahrávka pořizena na dva syntezátory obsluhované Knížákem a Vašákem. Kromě zmíněných dvou protagonistů zde ještě zpívá Marie Knížáková a Věra Špinarová.

Syntezátorové party jsou spíše decentním doprovodem zpěvu a znějí naprosto současně. Místy svým zvukem evokují smyčce, cembalo nebo sbor, většinou však tvoří jen průzračné předivo bzuchivých motivků. Vše se zdá být hratelně živě, prázdný efekt zde nemá místo. Samostatné instrumentální plochy se objevují pouze ve formě krátkých předeher, písně jsou krátké a zcela se podvolují potřebám textu. V této křehké síti balancující Knížákův hlas je mnohem více „odhalen“, takže se v něm najde mnohem více lapsů. Jemně ponuré atmosféře alba to však příliš neubližuje.

Nejsilnějšími místy alba jsou ta, kde je text naprosto (až monotónně) rytmický a Knížákův hlas se potkává s hlasem některé ze zpěvaček (*Je škoda spát a Dívka s vlasy smutnými jak svět*). V první z nich se o klenutý refrén postará Špinarová, v druhém zasněně pološeptá Knížákova manželka. Z nálady alba vybočuje a capella píseň *Nový zákon* se sborovým refrémem a pokémonovsky zkreslenou recitací ve slokách a závěrečný popěvek *Do víka nekopat* sebeironicky reflektující Knížákovu společenskou roli let devadesátých („To si lidi odechnou, až mě hlínou zasypou...“). Přestože na první poslech méně atraktivní než předcházející dvojalbum, má tato deska mnohem kompaktnější atmosféru a textově se vrací do vážnějších poloh.

### závěr

Dvěma z Knížákových hudebních realizací přisuzují mezinárodní význam a považují je za průkopnické: destruovanou hudbu a tvorbu skupiny Aktual. Práce s gramofony dnes zažívá boom jak v kruzích spotřební taneční hudby (DJs) tak v sofistikovanější práci experimentálních tvůrců progresivní elektroniky - Christian Marclay, Philip Jeck atd. Aktual svým používáním nehudebních zdrojů zvuku sice vycházel z tendence nové hudby (jimž předcházeli futuristé), k zasnubám těchto vyjadřovacích prostředků s rockem, jejichž výsledkem byl industrial, však v Británii došlo až o několik let později - koncem sedmé dekády. ■

„V OKAMŽICÍCH SEBEZAPOMNĚNÍ NENÍ NA CO NARÁŽET.“



# VŠE SE STÁVÁ jedním

LUKÁŠ JIŘIČKA

Vladimír Václavěk je hudebníkem, kterého asi netřeba představovat. Stačí připomenout jména skupin Dunaj, E, Rale, Klar, Domácí lékař, Čikori, VRRM a hned je jasné, že máme co činit s jednou z neklíčovějších postav české hudby 80. a 90. let.

Všem těmto skupinám, jakož i své sólové desce, vtiskl nezaměnitelný rukopis poznatelný na první poslech. Se současnou kapelou VRRM v poslední době koncertuje a připravuje další CD.

■ Na to, že VRRM spolu hrají poměrně krátce, se razantně proměnil zvuk kapely. Stalo se tak díky vaší touze po novém zvuku?

Poté, co odešel René Pařez, jsme udělali nový repertoár. Zvuk vyrostl na změně sestavy VRRM, tedy příchodem Ivana Achera a Marcela Bárty. Marcel tu byl dříve jako host a odehrál s námi asi osmdesát procent koncertů. S Ivanem jsme se znali a já znal i jeho hudební nápady. Ivan dělal hlavně hudbu pro divadla a živě nikdo dlouho nehrál.

## ■ A jak VRRM vznikli?

Několik let jsem hodně jezdil po světě s taneční společností Kubla' Khan Investigation a doma jsem téměř nehrál. Jednalo se hlavně o tanec, ale přecházelo to na hranice žánru k divadlu a hudbě. Měl jsem hotové nějaké písničky a vyzrály ve mně nové nápady. Toužil jsem postavit novou kapelu a tak vznikli VRM, kde nejdříve hráli René Pařez a Miloš Dvořáček. A jak už jsem říkal, složení se potom proměnilo na VRRM.

## ■ Je to také kapela, kde více pracujete s elektronikou a elektronicky upraveným zpěvem...

Neposlouchám výhradně nějakou muziku a je mi v podstatě jedno z jaké scény ke mně hudba přichází. Takže zapojení elektroniky nebyl záměr, ale vzniklo to díky příchodu Ivana Achera, který tyhle věci má rád a pracuje s nimi. Myslím, že se jeho zpěv se zpěvem Miloše skvěle doplňují, já k tomu jen tak něco brumlám.

## ■ Dokážete říci, kam se bude zvuk kapely dále vyvíjet?

Těžko říct. Určitě bude trochu ostřejší, ale my neplánujeme koncept hudby dopředu. Je lepší hledat a pátrat, cítit za tím dobrodružstvím. Hudba je pro mne záležitostí hledání a první krok, napojení se na sebe, máme už úspěšně za sebou.

## ■ A jaký máte vztah k improvizaci?

Zatím improvizujeme jen v poměrně malé míře, a to hlavně na koncertech, kde má Marcel jako saxofonista a klarinetista prostor asi největší. Je to také tím, že vychází z jazzové scény a má k tomuto typu hraní blízko. Do budoucna bych byl radši, kdybychom hráli volněji. Je krásné, že je to věc okamžiku, který se děje. Někdy se to povede více, jindy méně, ale o to je to zajímavější.

## ■ Improvizujete v rámci už předem vytvořené struktury, vzorce, anebo je vaše improvizace volná?

Struktura je daná předem, jen ji někdy natahujeme či zkracujeme. Ale s Klar jsme někdy šli na podium a při tom nevěděli, co budeme hrát. To potom byla opravdu volná improvizace.

## ■ Nakolik při improvizování narážíte na vlastní bariéry anebo zaběhnuté postupy?

V určitých etapách života, kdy nastává čas, aby se otevřelo něco nového, může hodně pomoci, když člověk zapomene sám na sebe. Jenom se to děje a člověk se tím nechává unášet. Stává se to velice zřídka, ale je to nejlepší, s čím se lze v hudbě setkat. V okamžiku sebezapomnění nelze na nic narážet. Vše se stává jedním. Věci, které člověk díky zakoušení sebe sama v těchto okamžicích objeví, může potom dál rozvíjet.

## ■ Mám pocit, že k hudbě, ve které se posluchači opakovaně struktura odkrývá, tíhnete. Je to Vaše pojetí minimalismu?

Ano. Asi je to tak. Minimalistickou hudbu jsem samozřejmě slyšel, ale spíš cítím, že to je ve mně a tíhnu k tomu sám od sebe. Opakování je určitý most, po kterém je možné dojít do transu. Člověk se napojuje na spodní proudy muziky, věci, které jsou mimo tóny a které nejvíce vyznačují.

## ■ K tomu jste tíhnul od začátku?

Ano.

## ■ S kapelou E jste překrývali přes sebe mnoho hudebních struktur tak, že často došlo k zahlcení a hluku. Měl být hluk cílem?

E je pro mne obdoba poezie haiku. E jsme okleštili od všeho nadbytečného, líbivého. Snažili jsme se dojít stručného vykrystalizovaní vnitřního stavu a hluk byl spíše výsledkem, ne cílem.

## ■ E vám mělo přinášet něco jako očistění?

Už sama schopnost něco vyjádřit a zformulovat je očistěním.

## ■ Na jaké hudbě jste vyrostl, na lidové?

Vůbec ne. Když jsem se učil hrát na kytaru, tak první byly samozřejmě trampské písničky, potom přišla klasická kytara a učení se not. Klasický začátek. Pak jsem se učil na baskytaru a tím jsem přímo vskočil do bigbítu. Poslouchal jsem Black Sabbath, Led Zeppelin a podobné kapely. Ale hlavně mne ovlivnila deska od King Crimson Discipline. Lidovou hudbu jsem si pro sebe našel až později. Když jsme hráli s Dunajem, chtěli jsme, aby tam byly slyšet naše kořeny a také to, že jsme z Moravy. Asi to zní banálně, ale bylo to tak. Ale i s E jsme chtěli být blízcí lidové hudbě, jihu Moravy... To neznamená, že jsme s E lidovou hudbu citovali, spíš jsme se s ní cítili. Vladimír Kokolia, Josef Ostránský i já. Až později jsem si ale uvědomil, jak silný byl můj vztah také k východní poezii.

## ■ Se vztahem k východním kulturám jste k sobě měli s Vladimírem Kokoliou asi blízko.

Hodně jsme tím byli ovlivněni, oba máme vztah třeba ke koanům, k poezii haiku.

## ■ Co Vás na tom fascinuje?

O tom se nedá moc hovořit, ale zkusím to. Běžně člověk bere koan jako paradoxní větu, nad kterou hodně přemýšlí, aby ji pochopil do hloubky. Ale myslím, že podstata koanu je trochu jiná. Když napřete všechny síly ke koanu a do koanu, je to jako pohled do zrcadla. Přivádí nás k nám samým, skrz něj lze vidět věci tak, jak ještě nebyly viděny. Paradox se ukazuje jako zdánlivý, to je stejné i v životě.

## ■ A haiku?

To je od koanu trochu odlišné, je to poezie krystalické přesnosti, ale jak jsem řekl, koan nás přivádí k nám samým. Nelze mezi to klást rovnítko, ačkoliv je to podobné díky vtipu, který je v obou disciplínách přítomný. Pro mě je to stejné s hudbou, protože se vracím k sobě. To není jen vzít kytaru a vyluzovat nějaké tóny, ale jde o proces hledání, sebezpoznání, což ale nevylučuje, že v hudbě nemůže být zábava. Naopak, ta musí být obrovská, protože hudba je také komunikací a sdílením se. Pro mne osobně je hudba hodně ovlivněná tím, s kým hraji, a proměnou, kterou díky společné práci zažívám. Samozřejmě, že někdy musíme dojít ke kompromisu a dělat určité ústupky, tento přístup je mi ale bližší, než být v pozici autoritativního šéfa. To mne vůbec nezajímá. Pro mne je hlavní, aby byl výsledek intenzivní.

## ■ S čím komunikujete, když hrajete sám?

Komunikuji s publikem, které je pro mne velice důležité. Já totiž moc nevěřím muzikantům, kteří říkají, že je jim publikum lhostejné. Každý člověk potřebuje mít své publikum, svůj úspěch, satisfakci, ale na tom není nic špatného, to je obecná a přirozená lidská potřeba.

## ■ Berete hudbu jako poslání?

Nelze to takhle formulovat, protože poslání je příliš silné slovo. Ale svým způsobem ano, ovšem beru to tak, že se mi splnilo dělat věci, které mi přinášejí radost, vnitřní radost. Myslím, že to je ale základní potřeba, dělat to, co člověka baví a podněcuje k rozvíjení věcí, které má v sobě uložené. Podle obecného mínění by člověk měl dělat to, co ho baví, až po práci jako koníčka, což mi připadá na hlavu postavené, protože to nic v člověku nerozvíjí. I když žít jen hudbou může být velmi ubíjející. Ale který život není ubíjející? Mám štěstí v tom, že mohu rozvíjet věci mně vlastní.

## ■ Jaký je Váš vztah k poezii? Zhudebnil jste Bohuslava Reynka, Antonína Přídala, Jana Skácela a sám poezii píšete.

Text je pro mne nesmírně důležitý. Když hledám text k písničce, trvá to vždy velmi dlouho, protože mezi hudbou a textem nesmí být nic falešného. Na své nové desce, která bude písničková, budu mít právě básně od více básníků - Antonína Přídala, Garcíi Lorcy, Bohuslava Reynka a něco i svého. Ke své vlastní poezii nevím, co bych řekl, je to pro mě příliš osobní. Obecně, je báseň vykrystalizovaný vnitřní pocit, vnitřní porozumění. Pro mne je poezie především něčím velice přesným a dokonce snad ve své oblasti i přesnějším než exaktní věda. Ale to samé je společné hudbě. I ta musí být napojena na všechny druhy vnímání, vše musí být v jednotě a upřímné. Když je v hudbě nerovnováha, nečestnost k ní samé i k životu, vždycky se nám to vrátí. ■

Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) je významnou postavou hudební sociologie. Spoluzakladatel tzv. frankfurtské školy, jejíž vliv je cítit dodnes, se vždy velice kriticky vyjadřoval k populární hudbě i jazzu. Diedrich Diederichsen, teoretik popkultury z Merz-Akademie v Hamburku, uvažuje nad důvody a důsledky Adornova vztahu k popu.



DIEDRICH DIEDERICHSEN

Theodor W. Adorno jazzem a populární hudbou pohrdal. Přesto se jim jako hudební sociolog věnoval a správně naznačil témata, jimiž se dnes teorie popkultury zabývá. Jeho analýzy hudebních jevů a hudebního života jsou velice přesné, na jejich základě ovšem docházel k poněkud pochybným hodnocením.

Nikdy to nepopíral: jeho dětství bylo šťastné. A hudba v tomto štěstí hrála velkou roli. Asi i větší psycholog, než jsem já, může potvrdit, že spojení tohoto šťastného dětství s rychlým zvládnutím hudební teorie i praktických dovedností zformovalo Adornův vztah k hudbě a jeho neochvějně přesvědčení, že v hudbě je i cosi filozofického. Něco, co je možno nazývat Pravda. V jeho díle sice toto přesvědčení nacházíme především ve formě negace, ale z pečlivosti a pílě, s nimiž Adorno stále znovu hledal a nalézal v hudbě a její veřejné organizaci lež a podvod, můžeme spolehlivě soudit, že pátral po něčem jiném – po jejich protikladu.

Proč se ale někdo, komu hudba sama o sobě, nespoutaná pojmy a ideologií, přináší takové štěstí, rozhodl věnovat právě hudební sociologii? Inu, protože ani pro Adorna nemohl být požitek z hudby dokonalý, pokud jej prožíval osamocen. Hudební sociologie, vytvoření propracované klasifikace „posлуhačských typů“ a kritika měšťanské „ideologie hudby“ také měly svůj smysl při vytváření pocitu „pospolitosti“ (vymezení skupiny lidí spojené podobným uvažováním o hudbě). Bylo nutné distancovat se od těch, kdo sice také mají zážitek z hudby, ovšem z jiné hudby a na základě jiných kritérií.

Nemám v úmyslu diskreditovat Adornovy objevy na základě jeho psychologických motivů a politických cílů. Naopak. Z jeho esejí o hudbě a zvláště pak z jeho výpadů proti jazzu a takzvané populární hudbě mám vždy pocit, že velice přesně vystihují skutečnost. Jen hodnocení vytvořená na základě těchto popisů neodpovídají. Jinak je vše v pořádku: standardizace a zjednodušení jsou skutečně tím, co populární hudbu odlišuje od hudby jiné. Opakování a staticita se – v posledních padesáti letech – staly poznávacím znakem populární hudby (a také centrální metodou minimalismu). A fetišizace určitých fragmentů díla, které lze přeci správně chápat jen jako celek, se ještě drasticky zosílila a od oblíbených míst a melodií se přesunula k jednotlivým zvukovým detailům.

Tyto znaky, které Adorno velice záhy a správně popsal, jsou opravdu tím, čím se současná populární hudba odlišuje od jiných druhů hudby. Adorno tedy mohl svou kritiku populární hudby založit na rozboru těchto jejích vlastností stránky a nikoliv – jako mnoho jiných hudebních sociologů – vedlejších aspektů, jako je tržní charakter, zcizení a korupce. Těch si byl ovšem také vědom.

Za Adornovou prozíravostí nestojí ani tak přesnost jeho nedůvěřivého pohledu, jako spíše určitá paralela mezi jeho myšlením a myšlením populární hudby, tedy těch, kdo ji používají. Protože nic nevystihuje populární hudbu tak, jako asymetrie mezi jistotou vztahu jednotlivce k hudbě a nejistotou veřejného oprávnění, její skutečností, objektivitou a pravdivostí této hudby. Fanoušci populární hudby vědí vždy zcela přesně, že mají ke svému objektu silný

vztah, veřejná organizace tohoto vztahu je ale vždy problematická. Pravidla pro to, co „je v pohodě“, a komplikované úmluvy o sounáležitosti a správné interpretaci jsou výsledkem nanejvýš nejasného vztahu mezi individuálním a veřejným využitím hudby. Tento vztah stále kolísá mezi individuálním zklamáním při setkání s veřejnou prezentací její oblíbené hudby a naprostou euforií z nepoznaného pocitu sounáležitosti.

Koneckonců i společnost, v níž Adorno vyrůstal, rozlišovala dvě sféry vnímání hudby. Pravidla měšťanské společnosti se starala i o vztah mezi soukromým prožíváním a veřejným využitím, mezi hudebním zážitkem a hudebním životem. To, co Adorno popsal z hlediska hudební sociologie i z hlediska hudby samé jako úpadkové, se mu v jeho vlastní době jevilo jako vyrovnané. Byl ovšem dost chytrý, aby o této idylické době příliš konkrétně nehovořil. Přirozeně nebyla ani měšťanská společnost v tomto ohledu zdravá.

Navzdory skeptickému pohledu na hudební život se Adorno nechtěl vzdát uvažování o hudbě, která existuje mimo společenské vazby. V praxi bylo ale stále méně možné hovořit o skutečně existujícím hudebním životě, který stál rozpolcen mezi maloměšťáckou produkcí a Darmstadtem. Jiné směry, které se úspěšně začínaly prosazovat ve společnosti, jej popuzovaly – nejnámějším případem je jazz, s nímž se vyrovnal mimo jiné ve slavném článku uveřejněném pod pseudonymem Hektor Rottweiler.

Tento i jiné útoky znějí – a možná právě tak byly formulovány a zamýšleny – spíše jako slova partajnického přívržence a obhájce jiné hudby než jako slova analytika, který vychází z hudby samé. Adorna jazz popuzoval, protože otevíral alternativu k měšťanskému hudebnímu životu. Byl si vědom, že argumenty nelze získat jen z nemilované jazzové hudby samé. Musel přijít se silnějším kalibrem. Jazz musel být zasažen tam, kde se nabízel jako alternativa k zanikajícímu světu hudby, kde se tvářil jako smíření smyslovosti a intelektu, musel být zasažen ranou pod pás: jazzový hudebník, lépe řečeno typ, jež zastupoval, byl odhalen jako impotentní, a ještě hůře: jako se svou impotencí smířený, který své podřízení maskuje jako svobodu. Po malém povoleném úniku (break, improvizovaný chorus) se vždy dobrovolně vrací pod jeho standardizovaného tématu. Uvolnění „v mezích zákona“ a zotročení, které je vnímáno jako dobrovolné – tyto motivy se stále znovu vracejí v kapitole „Kulturní průmysl“ v knize „Dialektika osvícenství“.

Často se vedly spory o to, jaký jazz Adorno kdy slyšel (pochopitelně ten špatný, přelázaný v podání Paula Whitemana) a zda by jeho texty vypadaly jinak, pokud by poznal lepší. V 50. a 60. letech byli němečtí přívrženci Adornovy kritické teorie často fanoušky jazzu a její spolupojovníci jako Herbert Marcuse se nadchli pro veškerou afroamerickou kulturu mladé generace, která pro ně představovala soundtrack svobody. Vypráví se i o generaci nadšených mladých kritických teoretiků, kteří údajně při konzultacích marně přehrávali svým docentům nejnovější jazzové výboje a dokonce Jimiho Hendrixe.

Fanoušek populární hudby své uchvácení a tedy i hodnocení hudby odvozuje prostě z faktu, že je fanouškem, Adorno naproti tomu chtěl stále argumentovat objektivními vlastnostmi hudebního



když si kultura utlačovaných přivlastnila již hotové výrazové prostředky kultury utlačovatelů, a tento materiál od počátku jako zvěčněný chápala. Jazz začíná na pólu zcizení a v průběhu století zpracovává cizí materiál k vlastnímu výrazu.

Stala se z něj ovšem kultura založená na vícenásobném zcizení materiálu pocházejícího z velké části z inventáře jiné, ne-li zcela protikladné, přesto stále cizí kultury. Tento materiál je již ve své podstatě industrializovaný a standardizovaný. Standardizace evropského materiálu afroameričany na počátku 20. století tedy vlastně představuje určitou dvojitou negaci.

Populární hudba je naproti tomu složena jen z předem daných a nalezených znaků. Její vývoj začíná teprve po rozpadu měšťanské kultury, o němž nám Adorno vypráví. Zde již neexistuje žádná primární výrazová kultura, žádné hodnocení subjektu skrze pochopení a transformaci jazyka, nýbrž průmyslově produkované užívání nalezených, hotových a často již dříve použitých znaků, které jsou však vnímány jako nezbytné k životu (My life was saved by Rock'n'Roll): elektricky zesílené technické hluky, miniaturní pointy podmalované a zesílené tancem a barvami, fetišismus zvuků, módní zboží. Na rozdíl od jazzu se zde na nástroje cizí kultury nehraje nově a neprodukuje se jimi nové tóny. Přivlastnění se zde děje elektrickým zesílením, společenským i soukromým překódováním a dalším využíváním, v němž se ono původní užití dostává na druhou kolej.

Později v nejrůznějších subkulturách vzniká něco jako nový jazyk, jazyk pokračující přestavby, která vytvořila vlastní výrazovou formu, našla její technickou podobu (digitální sampling) a snad se i trochu unavila. Jeho znaky se dají dobře popsat pomocí Adornova brilantního příběhu o rozpadu, hodnotit jej však podle něj nelze. S výrazem totiž tento jazyk začíná od nuly a jeho vývoj stojí vedle tradice evropské hudby třeba jako fotografie vedle malířství. ■

(přeložil Matěj Kratochvíl)

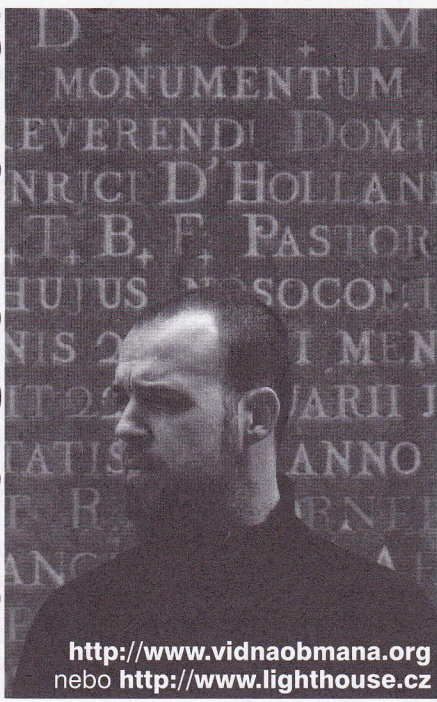
předmětu: vše vězí v kompozici a její hloupost se dá názorně ukázat – z toho odvozené pocity slouží pak jako argumenty.

Adorno ale tušil, že se populární hudbě dostane na kobyliku jen tehdy, když se zaměří na vlastnosti vyhovující jeho vlastním kritériím. A ta nemohla být vztahována jen na hudební obsah. Proto nesáhl po nejnápadnějších důkazech: totiž, že se v populární hudbě uplatní jen prostoduché skladby, nýbrž si dal práci a vytvořil také její společenskou charakteristiku. Na rozdíl od většiny přívrženců i odpůrců populární hudby tušil již brzy, že populární hudba představuje zcela jiný systém než hudba ostatní. Hudební nedostatečnost tedy sama o sobě nebyla hlavním problémem, ačkoliv musela být také brána v potaz a musela být do argumentace zahrnuta. Bylo totiž důležité, aby si kategorie hudebního obsahu zachovala svoji důležitost.

Měl by pravdu, nejen ve svých rozbořech, ale také v hodnoceních, kdyby nepomíjel jeden základní rozdíl, který se u jazzu již objevuje a v popu se definitivně potvrzuje. Jazz ani pop nemají být chápány umělecky. Adorno naběhl do otevřených dveří, když napadal zvěčňující a fetišistický vztah aktérů k jejich materiálu. Právě to je totiž hlavní pointou jazzu i popu: jazz je hudba, která vznikla,

## BELGICKÝ AMBIENT V PRAZE

# vidnaObmana



<http://www.vidnaobmana.org>  
nebo <http://www.lighthouse.cz>

vidnaObmana (občanským jménem Dirk Serries). Záhadný název lze přeložit jako "optická iluze" a právě tak působí i samotná abstraktní tvorba tohoto umělce. Podle vlastních slov se svou hudbou "snaží zachytit mikroskopické okamžiky každodenního života."

Tomuto konceptu je podřízena i výtvarná stránka CD (jeho vlastní fotografie přírodních miniscenérií) a doprovodných projekcí koncertů.

Od konce 80. let pomáhá vytvářet tvář tohoto v Čechách zatím okrajového hudebního žánru. Zpočátku čistě elektronický zvuk postupně během 90. let minulého století obohatil o řadu dalších nástrojů. Dnešní hudba vidnaObmany je velmi variabilní. Od čistě elektronické meditativní polohy (*Landscape in Obscurity* - Hypnos rec., 1999; *Ascension of Shadows* - Projekt rec., 1999), přes etnickou se spoustou fléten, perkusí, ale také slovenskou fujarou (*Spirit* - Highgate rec., 2000; *Crossing The Trail* - Projekt rec., 1998) až temně ambientní se spoustou zmutovaných zvuků, kytar a rytmických smyček (*Tremor*, *Spore* - Relpase rec., 2002-3). Specialitou tohoto umělce je hudební recyklace. Ta spočívá v ryze autorském přístupu k tvorbě jiných hudebníků, rozložení jejich tvorby na jednotlivé segmenty, jejich mutaci, a následném složení do nového tvaru (např. 3 CD hudby Asmuse Tietchense - Syrenia rec. a Soleilmoon rec., 1992, 1999 a 2002, jiný pohled na varhanní hudbu Willema Tankeho - Multimood rec., 2000 nebo transmutace hudby původně rockového tělesa Dreams in Exile - Hypnos rec., 2002). Jako jeden z mála umělců tohoto žánru je vidnaObmana schopen plnohodnotně přenést svou hudbu i na koncertní pódia. Vystupuje jak samostatně, tak i s řadou hostů (např. Steve Roach, Serge Devadder, Willem Tanke). Pro vystoupení si vybírá zajímavé prostory (mimo jiné kostely, jeskyně) kde jeho hudba dostává další rozměr a propojuje se s duchem místa.

Pražské vystoupení se uskuteční k vydání CD *Spore*, druhého dílu trilogie inspirované Dantovým *Peklem*. K neopakovatelnému zážitku by měla přispět nejen hudba, ale také speciální projekce a prostory Salesiánského divadla, které najdete na Kobyliském nám. v Praze 8. ■

Ambient v dnešní době není již jen ona "užitková hudba" vytvářená jako nenápadná kulisa do určitého prostředí. Jako každá hudební odnož, tak i tento žánr si vytvořil během let jednotlivé proudy (etno-ambient, ambient-industrial, taneční ambient ovlivněný psychedelí 60-70. let atd.), hvězdy, vydavatelství a festivaly. Je to hudba, která má ve světě širokou posluchačskou základnu.

Již více než 15 let se na této scéně pohybuje belgický umělec



# 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

# SUI VAISAN

nová tvář  
slovenské  
world music

**15. května 2003**  
od 20:00 hod.

**Palác AKROPOLIS**, Kubelíkova 27, Praha 3

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



**KEY**  
PRODUCTION

 **atlas**

**BEAT**  
RADIO 95.3  
ClassiPool

**S**  
**VOICE**  
**H**  
www.svoice.cz

# POPELÍŠKOVÉ

# pupendo

MARTIN SMOLKA

Pupendo nemá tu jednotu a souvislý tah jako Pelíšky, které se neodbytně nabízejí ke srovnání.

Dobré jednotlivosti tu nesrůstají v soudržný celek. Pupendo, byť obsahuje roviny, které se táhnou celým filmem, působí trochu jako kaleidoskop historek.

pohled na nový film režiséra Jana Hřebejka a scénáristy Petra Jarchovského skrze hudbu

Příčinou je zřejmě fakt, že se tvůrci příliš spolehli na osvědčené hřebejkovské postupy. Co v jeho minulých filmech mělo sílu, zde tolik nepůsobí, neboť to nevyrůstá z vlastní potřeby tohoto příběhu. Dva příklady: Závěrečná snová sekvence s Mozartovou hudbou se nečekaným odklonem od realismu celého filmu, setkáním všech postav i užitím velebné vážné hudby, nápadně podobá vyústění filmu Musíme si pomáhat. Ale zde to nemá takovou účinnost a nepůsobí to organicky. V Pelíškách i v Pupendu jsou lyrické scény soumraku s hudbou ústřední písničky. Jenže co v Pelíškách dojmalo odzbrojující prostotou, zde působí jako kýč, vinou podkreslení červánků bluesovou kytarou dokonce americký.

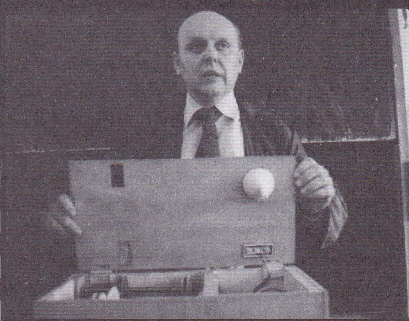
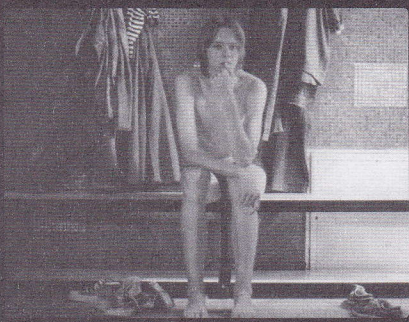
Celý problém dobře odráží volba a užití ústřední písničky. Ta v obou filmech plní funkci emblému pečlivě zobrazované doby. Šedesátá léta Pelíšků reprezentuje písnička *Sluneční hrob* v podání Vladimíra Mišíka a skupiny Blue Effect, 80. léta v Pupendu *Zmrzlinář* od Oskara Petra a Marsyas (celkem nevádí, že nahrávka vznikla už v roce 1978). Volba je v obou případech šťastná, jsou to písničky pozapomenuté a tudíž neobehrané a vyčnívají nad dobový průměr jak invencí, tak i určitou náročností hudebních prostředků. Obě písničky se odvíjejí od charakteristického kytarového motivu s postupujícím basem, z něhož vychází volba akordů s bohatým využitím vedlejších funkcí. Úspornost melodií, které vystačí s několika tóny, ponechává oně poměrně zvláštní harmonii prostor pro působení. V obou filmech jsou hojně využity beztextové varianty těchto písní, hrávají nejčastěji k lyrickým pohledům kamery do exteriéru, provázejícím citová pohnutí postav.

Jenže tady začínají ty podstatné rozdíly, jejichž přičiněním slouží podobné a podobně užití písně bezmála opačně. Instrumentální nahrávka *Slunečního hrobu* vznikla v roce 1970. Pelíškům tato verze dobře slouží, smutek písničky tam je a otisk doby tím spíš – právě tehdy hrávalo rádio učesané orchestrálky, kde elektrickou kytaru zastoupila spisovně z not hraná akustická, syrový zpěvákův projev nahradil zasněný hoboj a vše posněžily smyčce. Bez ohledu na vkus, tato instrumentální varianta přidává svou kvalitu a písničku výrazně posouvá. Zato přearanzovaný *Zmrzlinář*

v Pupendu je ochuzený. Odpadl text, prořídla spleť doprovodných kontrapunktů, nástrojové barvy zobyčejněly a odpadla rychlá část, jež v původní písničce zajímavě narušuje standardní schéma sloka – refrén. Nemluvě o barvě hlasů a vervě muzikantů. Verze totiž vznikla až pro film, letos. To, co z písně zbylo, pečlivě kopíruje originál a nikam ho neposouvá. Zvuk je modernější, profesionálnější, a tudíž zaměnitelný s kdečím, přibýlo pouze bezduchého „nanana“, jež nahradilo text. A tak tato verze namísto 80. let má punc dneška – vnější dokonale, vnitřní vyprahlost.

Originální verze *Slunečního hrobu*, syrová rocková nahrávka s rozechvělým mohutným hlasem mladého Mišíka, zazní v Pelíškách až do závěrečných titulků. Je to tah takřka geniální. Smutek, do kterého příběh vyústil, beznadějný smutek ze ztráty nejedné blízké bytosti a z nenávratnosti dětství je tu umocněn jitrivou hudbou a znovupojmenováním lapidárním textem. Písnička se objeví za koncem filmu jako definitivní, silná, sumarizující tečka. V Pupendu se zpívání originál ozve uprostřed, k trochu indiferentnímu obrazu, který celek filmu nikam zásadně neposouvá. Spíš vzniklo jakési intermezzo. Text se přímo k příběhu neváže, byť jako emblém své doby slouží dobře. Je to sled snových obrazů, jež jednotí neurčitý duch zmaru a rezignace („...kůň nohatej vláčí mě městem po kostkách, pěnou zvědavce odhání“, „...zmrzlinář ... zavřel svůj krám a odtáh vozík, co býval touhou bulvárů...“) a lze v něm rozkrývat, pokud se hodně chce, i zašifrované politické jinotaje, což je pro tento typ dobového písničkářství zvlášť příznačné. Ale s filmem Pupendo básnívá neurčitost neladí, ten dobu i příběh líčí přehledně, realisticky, s pečlivou názorností.

Zkrátka, podruhé už to není ono. Ale stejně půjdu na Pupendo pro jistotu ještě jednou. Možná mě zmátly „výhody“ multikina – rozčilující bombastičnost plátna i zvuku a rozptylující soundsystem, jenž polovinu zvuků vykázal z plátna někam do kouta (zřejmě na hanbu). V nějakých lidštějších podmínkách bez omamného popcornového zápachu snad bude i více klidu na vychutnání toho, jak trefně film šlape v lejně choulostivého tématu popřevracené a zrelativizované morálky normalizačních let. ■





## ARCHITEKTURA V POHYBU

Uri Caine a Concerto Köln: Diabelli Variations {Ludwig van Beethoven}  
(Winter & Winter)

Klavírista a skladatel Uri Caine nevolí cestu nejmenšího odporu. Pro své další, v pořadí již páté setkání s klasickou hudbou si jazzový hudebník vybral Beethovenovy Variace na Diabelliho valčík a nabídl posluchačům nejméně očekávaný tvar: orchestraci původně klavírní partitury. Výsledek se znovu vymyká obvyklé nezajímavosti syntéz různých hudebních tradic, které nedosahují síly vnitřního vývoje té či oné formy. Stačí si vybavit současné ničení řady hudebních tradic v bezbarvé směsi "world music", ale též nezdravá mnoha Cainových předchůdců. Syntéza jazzu a klasických postupů je pravým opakem citace či koláže. Předpokládá soustředěnou práci "zevnitř" zvolených forem a vše nasvědčuje tomu, že čas k takovému očišťování znovu nazrál až koncem minulého desetiletí. V červnu 1996 nahrává Caine svou mahlerovskou desku *Urlicht*, na níž řídí čtrnáctičlenný soubor v jedenácti úpravách, jež sahají od Mahlerovy symfonie *Titán* až po *Píseň o Zemi*. V téže době si Brad Mehldau vystačí s triem, do něhož promítá i bez vystoupení z jazzu ozvěny Schumannovy melodičky a Bachova kontrapunktu. Oba odlišné přístupy navazují na novátorské skladby Lennieho Tristana ze druhé poloviny 40. let, v nichž se jazz prolínal s moderní evropskou kompozicí. Přes propast padesáti let s nimi též sdílají přirozené pole, na němž se jazz a klasika mohou setkat: klavír, jehož role je nezastupitelná. Na rozdíl od houslí nebo saxofonu patří klavír stejně silně do obojí tradice. Klavírní koncert není nadarmo místem prvních moderních experimentů se vztahem sólisty a souboru, a právě na ně navazuje nové CD, které Uri Caine vydal koncem loňského roku.

Na první poslech je Caineův Beethoven méně atraktivní než jeho Mahler či Bach, tím věčnější se ale stává při každém opakovaném vyslechnutí. Mahlerovský projekt i přepis *Goldbergovských variací* je okamžitě nápadný radikálními zásahy do rytmických struktur a instrumentace, včetně častého užití neklasického vokálu. Nahrávka *Variací na Diabelliho valčík* se vydává jiným směrem a ze starší Cainovy

tvorby se blíží jeho Wagnerovi, upravenému pro šestičlenný kavárenský soubor s akordeonem (krásná nahrávka byla realizována za běžného provozu v benátském Gran Caffé a hotelu Metropol). Je zde však jeden klíčový rozdíl: jestliže až dosud klasické kompozice svlékal, Beethovenovy *Variace* obléká. Tato proměna vychází zcela logicky z charakteru původní skladby, jenž odráží zároveň komickou a téměř nadosobně nutnou historii jejího vzniku.

Roku 1820 se vídeňský vydavatel Anton Diabelli rozhodl stát velkým komponistou takříkajíc v zastoupení. Svou vlastní valčíkovou melodii, výraz spíše prostředního talentu, rozeslal řadě slavných skladatelů s výzvou ke kompozici variací. Přijetí bylo chladné a sám Beethoven označil skladbičku za "Schusterfleck" čili slátaninu. Nikdy se nedozvíme, co jej o dva roky později přimělo, aby jako jediný složil sled 33 variací, pod nimiž se Diabelliho popud milosrdně a beze stopy ztrácí. Snad poznání, že bezvýznamný valčík může otevírat bránu do věčnosti právě proto, že je z jejího pohledu stejně anekdotický jako Napoleonova kariéra, která inspirovala čistou hudbu 3. symfonie. Tak či onak, výsledkem je Beethovenova poslední rozsáhlá kompozice pro klavír, jejíž ohromující práce s harmonií doplňuje rozvíjení stejně prostého východiska v *Ariette* z jeho poslední sonáty. Na rozdíl od Mozarta, Schuberta nebo Purcella se Beethovenův génius dožil svého pozdního období, v němž se věci milosrdně vzdalují, svět se otevírá bez ohledu na lidské emoce a hudba spojuje abstrakci s přímočarostí. Na rozdíl od původního Diabelliho valčíku vzniká nová forma, jejíž architekturu nelze beztržně narušit. Uri Caine ji také maximálně respektuje a spíše než co jiného otevírá okna v jejím průčelí.

Architektura je nikoli náhodou tím prvním, co nás čeká hned po rozbalení CD. Jeho náplní je dům nakreslený architektem Paulem Schmitthenerem spolu se 33 variacemi na první výkres. Vydavatel si bezpochyby vzpomněl na slavné Goethovo "architektura je zmrzlá hudba",

k čemuž samotná nahrávka dodává, že hudba je architektura v pohybu. Průvodní materiál také odhaluje, že Cainova interpretace vznikla stejně jako Beethovenova skladba na objednávku, konkrétně na popud hudebního festivalu v Kempenu. Koncertní premiéra se odehrála v tamním kostele dne 2. června 2001, studiová nahrávka vznikla o zhruba osm měsíců později. Cainovým partnerem bylo v obou případech renomované těleso Concerto Köln. Výsledný tvar se díky tomu blíží půdorysu klavírního koncertu, jakkoli se s ním nikdy zcela neidentifikuje. Několik variací je též svěšeno sólovému klavíru, a právě v nich Caine, věren Beethovenovi, používá momenty řady jeho skladeb (*5. a 6. symfonie, Měsíční sonáty*, a také *Ódy na radost*, jejíž melodie se ostatně vynořila už v písni *Povzdech nemilovaného a láska opětvovaná* - strohý génius měl jistě tajný smysl pro humor). V ostatních případech se vztah sólisty a orchestru vrací k podvojnosti výrazu concerto, který lze dle libosti odvodit od concertare (důraz na duel) nebo conserere (evokace souhry).

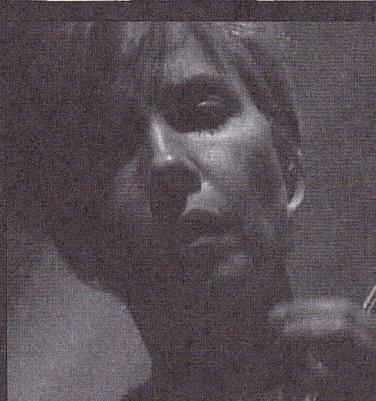
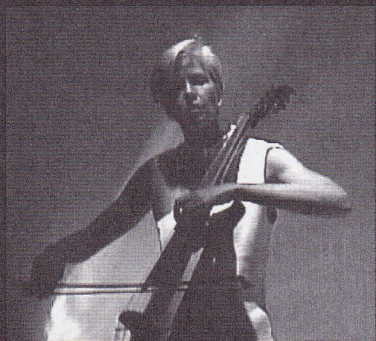
Sám Uri Caine hraje na fortepiano Erard z roku 1839, oživující motiv hudebního nástroje jako obdoby (nikoli prodloužení) lidského hlasu: motiv "nečistoty" instrumentální hudby vždy kontaminované skrytým vokálním rozměrem. Cainova hra jako by právě ve svých jazzových momentech potvrzovala úvahu, jejímž autorem je (nejen) bachovský interpret Murray Perraia: "pro piano je všechno jakousi transkripcí (i Schumannova sonáta), protože se stále snažíme nástroj rozezpívat imitující hlas. Neexistuje nic jako čistá hudba pro klavír." Uri Caine, vyrostlý z jazzových kořenů, také žádnou iluzorní neboli vnější čistotu nehledá. Čistota spočívá v logice vnitřní souvislosti všech Beethovenových variací a jejich nové orchestrace. Logice, díky níž si Cainovy kadence prozpěvují valčík a pochod, naznačenou fugu i jazz. Con molto piacere.

KAREL THEIN

(Murray Perraia je citován podle Luboše Stehlíka, *Harmonie*, červen 1997)

# metamorfózy

SÓLOVÉHO VIOLONCELLA



Joan Jeanrenaud  
bez Kronos Quartetu

Poté co Kronos Quartet dokončil v roce 1998 své světové turné, rozhodla se violoncellistka Joan Jeanrenaud, která v kvartetu hrála od roku 1978, vydat na sólovou dráhu. Zatímco Kronos posledním albem *Nuevo* směřuje dále do oblasti posluchačsky vděčné a úspěšné world music, hledá Joan Jeanrenaud jiné zdroje inspirace.

Novou etapu svého hudebního života zahájila v roce 1999 premiérou *Violoncellového koncertu* jihoafrického skladatele Kevina Volanse. Ze setkání se skladatelem a klavíristou Michaellem Halaasem vznikla v roce 2002 nahrávka *The Lucidity Project*. Zde se žádná dobrodružství nekonají: Halaasova hudba navazuje na glassovské pojetí minimalismu, violoncello a klavír se noří do libozvučných kadencí převzatých z populární hudby za občasných příspěvů bicích či elektronických zvuků. V témže roce vyšla na značce New Albion nahrávka suity *Rhymes with Silver* nedávno zesnulého Lou Harrisona pro housle, violu, violoncello a bicí nástroje, na níž se Jeanrenaud také podílí.

Kromě zkoumání odlišných hudebních směrů se také začíná více projevovat jako skladatelka – kompozici studovala na Indiana University ještě před tím, než se stala členkou Kronosu. Začíná hledat způsoby, jak rozšířit možnosti violoncella – kromě tradičního používá i speciální elektrické, jehož zvuk modifikuje kytarovým efekto-  
vým procesorem.

V loňském roce přišla s vlastním titulem *Metamorphosis* (opět New Albion Records), který snad naznačuje její další směřování.

*Metamorphosis* představuje vedle skladatelů mladší a střední generace – včetně Joan Jeanrenaud samotné – i „velká jména“. Tím je především mině Philip Glass, jehož série skladeb daly albu jméno. Z klavírního originálu si tři části sama upravila pro čtyři violoncella. Dalším známým jménem je zakladatel moderní nubijské hudby Hamza el-Din. Jeho *Escalay* již nahrál Kronos Quartet na album *Pieces of Africa*, zde uslyšíme verzi pro cello a elektroniku. Ta je pro Jeanrenaud vůbec hlavním spoluhráčem. V *The Song of Songs* od Karen Tanaky nebo *Blood Red* Marka Greye generuje počítač na základě hry violoncella nové hlasy, v její vlastní skladbě *Altar Piece* opakuje a vrství zahrané motivy, nad nimiž se pak rozvíjí improvizace. Tato skladba a *Cairn* Steva Mackeyho mají podobný zdroj inspirace. Jeanrenaud při vzniku *Altar Piece* „vzpomínala na své blízké, kteří již zemřeli“, Mackey ji svoji skladbu věnoval v roce 1994, když se její syn narodil mrtvý.

Hudební stránka je ale jen jednou součástí projektu *Metamorphosis*. Neméně důležitá je pódiová prezentace, v níž se k hudbě připojuje videoprojekce, světelný design a divadelní prvky. Na scénické podobě představení se jako tvůrci videa podílejí Alessandro Moruzzi, Monty Thompson, Michele Clement a Seoungcho Cho, kteří již patří mezi uznávané osobnosti současného výtvarného umění. Na programu jsou kromě skladeb z CD také tři skladby-návody Yoko Ono: *Wooden Piece*, *Overtone Piece* a *Lighting Piece* z přelomu padesátých a šedesátých let. V duchu tvorby hnutí Fluxus poskytuje autorka interpretům jen stručný návod k činnosti („hraj hudbu jen z alikvotních tónů“, *Overtone Piece*) a realizaci nechává na jejich fantazii.

Takový druh uvažování je Jeanrenaud zřejmě blízký. V roce 2001 uvedla představení *Ice Cello*, v němž oživila stejnojmennou performanci violoncellistky a členky hnutí Fluxus Charlotte Moorman. Ta v roce 1972 vytvořila představení s violoncellem z kusu ledu (kromě toho dokázala svůj nástroj používat nejrůznějšími netradičními způsoby a do širšího povědomí vešla díky zatčení za hraní „nahore bez“). Joan Jeanrenaud si nechala z ledu vytvořit kopii svého vlastního nástroje, kterou pak během představení různými předměty ničí. Zvuky rozbíjeného a zároveň tajícího ledu jsou snímány, upravovány a zesilovány.

V současnosti pracuje Joan Jeanrenaud na projektu *Inbetween*, v němž je výhradní autorkou hudby. Autorem vizuální stránky představení je Tom Bonauro, jehož díla jsou k vidění v mnoha galeriích moderního umění, který je ale podepsán i pod reklamou na džiny Levi's nebo pod znělkami na MTV.

Český posluchač má tentokrát štěstí. Kromě koncertního provedení *Metamorphosis* (6. a 7. května v divadle Ponec) by se Praha v tomto a příštím roce měla dočkat ještě několika jejích návštěv a snad i destrukce ledového violoncella. **MATĚJ KRATOCHVÍL**

23. 3. 2003 zazněla v Praze nová opera, provedená v rámci cyklu Bušení do železné opony.

Stalo se tak bez zvláštní propagační přede hry, jakož i bez výraznější reflexe v médiích, jakou by zasloužila událost, kterou uvedení nové opery jistě je.

# L I D S K Á tragikomedie

MIROSLAV PUDLÁK

Autor Miloš Štědroň ml. se totiž neobklopil spolupracovníky mediálně zvučných jmen. Přesto dobře navštívené Stavovské divadlo svědčilo o nemalém zájmu veřejnosti. Bylo to operní představení se vším všudy (sbor, balet...) všechno ovšem přizpůsobené podmínkám vymezeným cyklem „Bušení“, kde si skladatel musí všechno opatřit sám a vejít se do skromného rozpočtu a na zmenšené pódium. Malý orchestr byl v malém orchestřišti, které ukusovalo část už tak malé scény atd. Štědroň se nevydal cestou jednoduché komorní opery (což by bylo výhodnější), ale miniaturizace opery velké. Divák (na operu chodí diváci) ovšem posuzuje, co opravdu vidí, a obvykle se nenamáhá představit si to udělané jaksepatří v Národním. K těmto divákům se řadí i recenzenti z denního tisku. V tom je „Bušení“ svým způsobem past na skladatele.

My však posuzujeme jen hudbu; věrme, že hudba je v opeře tím nejpodstatnějším. Hudba Miloše Štědroňe (1973) svědčí o nesporném talentu a pro operní žánr má v sobě největší potenciál z toho, co jsme u nás zatím slyšeli od nových operních autorů. Hudba Lidské tragikomedie není striktně stylově vyhraněná a rozprostírá se do šíře od nové hudby po jazz a minimal. To se u scénického útvaru může jevit jako přednost – hudba je rozhodně pestrá a bohatá na různé výrazové polohy, má v sobě dramatickosti a divadelnost. Pro toho, kdo si potrpí na čistotu slohu, bude asi nepřijatelná předimenzovaná minimalistická vsuvka, přerušovaná nervózními vpády jazzové rytmiky a zasazená do kontextu řemeslně dobře vykomponované

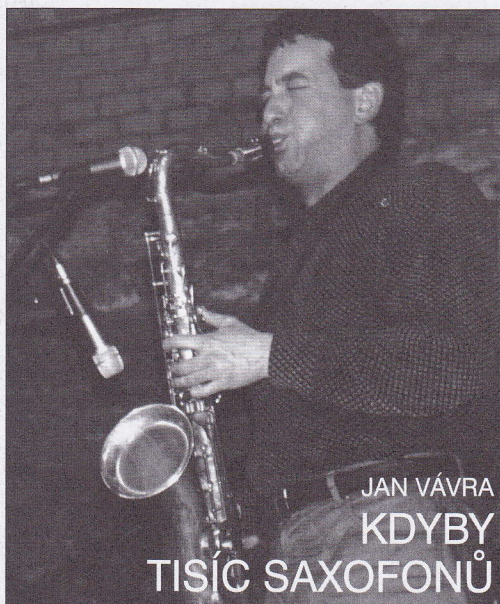
„nové hudby“. Ale možná právě tak nějak lze hudebně zachytit ducha textu Ladislava Klímy, pražského filosofa a opilce, v jehož díle se geniální myšlenky mísí se záplavou zmateného duševního těkání.

Tím se dostáváme k nejproblematictějšímu aspektu Štědroňovy opery – k volbě námětu. Testování nekonvenčních typů libreta jistě patří k současnému opernímu hledačství. Nicméně, něco mně (konzervativci) říká, že smyslem existence opery (má-li se obhájit to absurdní spojení divadla a hudby) je nějaká silná výpověď, kterou hudba umocní. Obávám se, že text L. Klímy k tomu neposkytuje dost příležitostí. Budu se tedy těšit na nějaké nové scénické dílo Miloše Štědroňe ušité na míru vhodnému libretu i divadlu. ■



Miloš Štědroň ml. – **Lidská tragikomedie**, opera podle dramatu Ladislava Klímy s použitím básní Jakuba Demla.

libreto: Miloš Štědroň, scéna a kostýmy: Dušan Šoltys, choreografie: Petr Šimek, zpěv: Jakub Tolaš, Marek Olbrzymek, Zdeněk Plech, Zoltán Korda, ženský sbor Iuventus paedagogica, balet: žákyně Soukr. taneční konzervatoře v Praze 2.



Ve světě je maďarský soubor Del – Alföldi Szaxofoneyüttes (volně přeloženo „Saxofonový soubor z jižních plání“) spíše znám pod mezinárodním názvem Del – Alföldi Saxophone Ensemble. V rámci koncertní řady Velvet tuesdays se ve Studiu Švandova divadla představil 25. března.

Pěticeletný ansámbl, který je i přes své lokální patriotství doma převážně na evropských pódiiích, však do Prahy nedorazil kompletní. Béla Burány (baryton a soprán saxofon), Béla Agoston (tenorsaxofon a basklarinet), kontrabasista Róbert Benkő

a bubeník Tamás Geröly se museli při své pražské koncertní premiéře obejít bez kmenového člena skupiny, kterým je hráč na soprán saxofon a basklarinet Balász Dongó. Už od počátku koncertu však bylo vidět, že se kapela v takové situaci neocitla poprvé (Dongo byl omluven „pracovními povinnostmi“ ve Francii). O sólové party za absentujícího se tak podělili Agoston i Burány.

Odpíchnutá skladba na začátek prvního setu si v ničem nezadala s hráčskou ekvilibristikou a citem pro melodii Jana Kubíka z legendárního uskupení Flamenco (a výtečné desky Kuře v hodinkách). Potěšila i kratičká citace z Dvořákovy Novosvětské, kterou Agoston organicky včlenil do vstupního chorusu. Burány kontroval výtečným „mulliganovským“ sólem, v němž představil svůj baryton v těch nejkrajnějších polohách. Oba sólové výkony byly navíc podpořeny přesnou a invenční basovou linkou, kterou Robert Benkő uměl trefně zasadit do toku hudby a jako muž v pozadí udával charakter celé skladby. V dalších části večera se pak prostor otevřel pro volnou freejazzovou improvizaci na témata z maďarské lidové hudby. Bylo tedy možné vypořádat zcela průhledný záměr sledu kontrastních skladeb. Energické skladby střídaly kompozice zadumané, lyrické a meditativní. Na posluchače v tu chvíli vždy zavál onen pomyslný vítr z maďarské pusty. V průběhu večera však těchto závanů přibývalo a ne vždy to bylo ku prospěchu věci. Místy příliš dlouhé improvizace bortily snahu vykřesat ze zpěvného melodického základu všechny potenciál a tak koncert ke

konci plynul až ke zdánlivé monotónnosti. Zajímavého hudebního i scénického ozvláštění však Del-Alföldi dosáhli před koncem první půle, kdy bubeník Geröly přesedlal od bicí soupravy k tradičnímu maďarskému nástroji jménem gardon (pro nás neznalé to byla hrubě opracovaná napodobenina violoncella, na jejíž struny se paličkami vyluzovali zajímavé rytmické zvuky).

V druhé části programu soubor více inklinoval k meditativním skladbám především z poslední desky *Kalamona* (vydaná anglickým labelem November Music v roce 2000). Došlo na další tradiční lidové nástroje – píšťaly a zvonce. Více prostoru dostal také Agostonův basklarinet a jeho velmi teskný a expresivní zpěv. Právě Béla Agoston by se měl ještě letos v listopadu představit v Praze s vedlejším projektem, kterým je Béla Agoston Trio (zde je z Del-Alföldi účasten také kontrabasista Róbert Benkő).

Závěrem nutno dodat, že komornější prostředí Studia Švandova divadla koncertu opravdu slušelo. Ten, kdo se však těšil na onu „saxofonovou smršť z maďarské pusty“ avizovanou organizátory akce, mohl být v průběhu koncertu překvapen. Smršť se postupem času měnila na vítr, vítr na vánek, který vanul z Panonské nížiny a pofukoval podzemními prostory klubu, až nás všechny jakoby mimochodem odfouknul do pražských ulic, které teplotou pod bodem mrazu připomínaly země ležící mnohem severněji než Maďarsko. A tak všichni „sametoví úterníci“ nakonec rádi vzpomínali na klima jižních plání. ■



KULTURNÍ MAGAZÍN  
**UNI**  
25 Kč ..... 11/2002

■ co unesly nosiče

■ hlas fernhill  
■ jak oživit kulturu  
■ frič pluje na titaniku

KULTURNÍ MAGAZÍN  
**UNI**  
25 Kč ..... 10/2002 ..... Ročník XII

■ feminismus neútočí na muže  
■ gypsy jazz

■ 11. září viděno jedenácti  
■ svět má svou gramatiku

KULTURNÍ MAGAZÍN  
**UNI**  
19 Kč ..... 5/2002 ..... Ročník XII

■ světlo pro mikuláše medka

■ pátý respect  
■ erupce tvořivosti petra alexandera  
■ dny evropského filmu  
■ vetus via a jaroslav erik frič  
■ strategie přežití

**JINÝ KULTURNÍ MĚSÍČNÍK**

UNI vydává Unijazz – sdružení pro podporu kulturních aktivit, Jindřišská 5, Praha 1, tel.: 222 24 09 01, fax: 222 24 74 73, e-mail: unijazz@unijazz.cz, www.unijazz.cz/uni **Cena 25 Kč, pro předplatitele 20 Kč. Ukázkové číslo zašleme zdarma.**

# CD recenze

## thuunderboy! Table of the Elements.

Jedna z neodolatelných (nevyřešených?) hádanek současné hudby. Šum, praskání vinylového singlu s rozvernou bubblegumovou melodií: náhle zásek, záznam ustrne na smyčce, mění se rychlost nahrávky, staccatové scratchování, slyšíme i fragmenty lidského hlasu mimo záznam... Ať hádá autora, kdo slyší tuhle radikální dekonstruktivní manipulaci s médiem gramodesky: který z avantgardních „diskžokejů“? Christian Marclay, Yoshihide Otomo, DJ Spooky? Vedle. Napovězme, abychom zmátli úplně: nahrávky jsou z roku 1973 – tedy vzniklé s bezpečným předstihem před úsvitem DJské kultury! Má tenhle úlovek něco společného s knížákovým konceptem Broken Music ze šedesátých let? Kdeže: tady je slyšet, že někdo si hraje se zvukem přímo při manipulaci: Knížák přehrával už hotové vinylové ruiny. Kdo je Thunderboy???



Svědectví nemůže dost dobře vydat sám autor, nechme mluvit jeho zákonného zástupce. Houslista Tony Conrad (známá persona lamonteyoungovského minimalismu, kumpán Johna Calea z raných Velvetů, jeho nahrávky s německými Faust jsme recenzovali v minulém vydání HV) k vydání alba (2002) uvedl:

„Když byl Tedovi rok a půl, dal jsem mu dětský gramofon. Jeho první desku, *Puppy Love* (Lásku štěněcí) Donnyho Osmonda, jsme museli připevnit na gramofon, protože Ted nedokázal příliš koordinovat pohyby svých rukou. Zprvu pro něj bylo obtížné pochopit souvislost mezi pohyby přenosky po desce a hlasitými zvuky, které se ozývaly: už proto, že měl v té době dost práce s ovládním pohybu vlastního těla.

Jakmile pochopil, jak gramofon funguje, největší frustraci mu působila obtíž v umístění jehly na zvukovou část desky (říkal jí „ra-ra“, podle „record“). A nejen to: po pár minutách deska skončila a problém tu byl zas. Někdy na začátku dubna přišel průlom: Ted zjistil, že předmět, položený doprostřed, zamezí tomu, aby deska kiončila.

Nejlepších výsledků bylo dosaženo s jedinou kulatou hračkou, která neodmrštila ramínko pryč, ale byla dost stabilní k tomu, aby vytvořila nekonečnou smyčku. Kdykoli bylo libo, citlivý štouch do ramínka vytvořil nový zvuk.“

Tony Conrad nahrával „Thuunderboye“ Teda ve věku 22 až 30 měsíců, od června 1973 do ledna 1974. Ze čtyř hodin na kazetách vybral na loňské album řadu přes hodinu. Album je pochopitelně zábavné tím, že zní jako koncept, zvukový artefakt naší doby. Jsou tu dokonce vysloveně dobré momenty: „práce“ s kolísáním zvuku během zpívané fráze, polyrytmu dvou gramofonů, jakoby melodické smyčky v lichém či nepočítatelném rytmu atd. Conrad zveřejnil historii svého Hromokluka až v roce 2002, tedy v době, kdy se s gramofony dějí psi kusy. Ukazuje, že to, co je dnes zjevné, běžně užívané a někdy až na povrchu, bylo svého času skryté, nezjevené – ale existující v přirozené formě soukromé kreativity. Autor průvodního textu Steve Dollar uvazuje: „Nabízí se parafráze klasické filistínské reakce na abstraktní malbu: dokáže-li to dvouleté dítě, snižuje kredit profesionálního „turntablisty“, který léta trénuje ten správný spin a scratchované staccato? Nebo se tu spíše prokazuje aspekt demokracie, vnitřně obsažený ve scratchování a roztáčení, jimiž lze stvořit hypnotické smyčky, dekonstruovat popové banality v perverzní humor, komentovat sériovou výrobu popových hvězd?“ Dollar formuluje s nadhledem, je však sdo-statek pozorný, aby otevřel ještě jedno téma: chlapcovy desky byly ohrané málem dohladka, od některých singlů měl řadu postupně podléhajících exemplářů. „Posloucháme-li s Thuunderboyem *Puppy Love* tak, jak ji chce slyšet, je to osudový zvuk popu: sama esence fanouškovství, která musí zničit předmět svého zaujetí, jen aby je uspokojila.“

Album, které otvírá široký okruh otázek po pravém umění a autorství: lze myslet na souvislost s Donem Ritterem, který v Thajsku stavěl hudební nástroje pro slony. Je to však i o zjevných nahrávkách bdělého rodiče: událostech mimo ty pravé dějiny umění, dětech, které zvesela nabourávají teorie a myšlenkové rodokmeny. Některým je v roce a půl jasné totéž, co uctívanému členovi hnutí Fluxus Yasunau Tonemu: „Nosiče byly vytvořeny k tomu, aby hrály pořád stejně. Já bych si přál, aby hrály pokaždé nějak jinak.“

P.S.: Ještě zbývá uhodnout, kdo je na albu uveden jako umělcův výkonný producent. Jak jinak, Beverly Grant Conrad. Maminka.

PAVEL KLUSÁK

**qigang chen:  
iris dévoilée /  
reflet d'un temps disparu / wu xing**  
EMI Records Ltd / Virgin Classic.

Konfrontace kulturních tradic, vycházejících ze zcela odlišných společensko-historic-

kých zdrojů, nejsou v soudobé hudbě nijak novátorským exkurzem do neznámé oblasti. Ne vždy se při nich ovšem podaří dosáhnout opravdu přesvědčivého výsledku, který by nezaváněl alespoň trochu kýčovité lacinou touhou po senzacechtivosti. Nutno hned úvodem recenze poznamenat, že hudba čínského skladatele Qiganga Chena (nar. 1951) patří k těm vzácnějším případům, v nichž se podařilo na vysoké umělecké úrovni smelit prvky čínské tradiční hudby (a další čínské motivy) s hudbou stojící na evropských základech. V prostředí té první Chen vyrůstal od svých nejranějších kontaktů s hudbou vůbec, druhou se začal učit chápat a osvojovat si v letech 1984 – 1988 během studií v Paříži jako poslední žák Oliviera Messiaena. Reprezentativní „vzorek“ této syntézy v podobě živé nahrávky tří rozsáhlejších Chenových skladeb máme nyní možnost slyšet na profilovém albu, jež vychází na značce Virgin Classic.

Titulní koncertní suita *Iris dévoilée* z roku 2001 je komponována pro poměrně rozsáhlý aparát: tři sopránové hlasy (jeden z nich je vyhrazen klasickému čínskému opernímu zpěvu), tradiční čínské nástroje (erhu, pipa, šeng) a velký orchestr. Autor se v jejích devíti částech pokusil hudebními prostředky charakterizovat devět stránek ženskosti: *Duchaplnost, Cudnost, Svoboda, Citlivost, Něžnost, Žárlivost, Melancholická, Hysteričnost a Smyslnost*. Využil k tomu i originální texty ve stylu recitativů pekingské opery, které v překladu zní do jisté míry pateticky (např.: „Tak ráda bych mu důvěřovala, ale zároveň se bojím, že má láska může být zklamáním...“, „Jak nádherně je letět si kamkoli!“, „Život je tak složitý.“ či „Nejsem tvou ženou!!!“). Ale vzhledem k tomu, že jsou přednášeny tradičním čínským operním vokálem (na nahrávce vynikající Ma Shuai) a v neposlední řadě také díky Chenovu citu pro dramatickou výstavbu působí naprosto přesvědčivě, pro „evropské ucho“ místy snad rozpustile. Značně osobitě zní ve skladbě i orchestr, do něhož jsou naprosto přirozeně – jakoby tam patřily odedávna - vsazeny čínské nástroje a také oba zbývající, „evropsky“ šikolené sopránové party, které doplňují sólový zpěv melodii bez textu.

Tematickým podkladem pro druhou skladbu nahrávky, *Reflet d'un temps disparu* (1996) pro violoncello a orchestr, se stal nářev prastaré písne *San nong* významného čínského myslitele a hudebníka Huan Ji, který žil v letech 285-341 n. l. Tklivou, průzračně lyrickou a celkem lehce zapamatovatelnou melodií přednáší hned v samém úvodu cello, několikrát ji však přeruší svými vpády další nástroje orchestru. V průběhu skladby je pak tento nářev neustále připomínán krátkými reminiscencemi na bázi leitmotivu (jako symbol dávné minulosti), aby se nakonec – nejprve opět v sólovém cellu a poté v celém orchestru – rozezpíval do své šířkosti. Charakter této písne dodává ráz celé skladbě, která tak působí oproti první spíše melancholickým či nostalgicky opojným dojmem. Ten je ostatně vydatně podporován i naprosto ojedinělou a procítěnou interpretací sólového partu, jehož se ujal Yo-Yo Ma.

Závěr alba tvoří suita pro orchestr *Wu Xing* (Pět zvlvlů) z roku 1999. Chen toto dílo koncipoval na základě staročínských představ o konstituování lidstva do pěti částí (či

spíše miniatur), jež nesou názvy jednotlivých žvlů: *Voda, Dřevo, Oheň, Země a Kov*. Nejde tu ani tolik o programní požití jejich obrazu, jako spíše o autorovo vyjádření vztahů mezi nimi a o snahu hudebně zachytit přirozenou návaznost celého vývojového cyklu.

Oba inspirační zdroje - orientální a evropská hudba - vykazují v dílech na tomto albu rovnoprávnost, a to i přes upřednostňování čínských témat. To jen dokládá Chenovo dokonalé zvládnutí obou sfér, které vedlo k vytvoření velice zajímavé hudební řeči, srozumitelné, zároveň však nové a svěže působící. Není to směska několika podnětů z různých kultur, jaká je čas od času ke slyšení. V případě Chenovy hudby jde o mnohem více.

VÍTĚZSLAV MIKEŠ

**dj/rupture:**  
**minesweeper suite**  
Tigerbeat6.

**nettle:**  
**build a fort, set that on fire**  
Agriculture.

Posuzujeme-li mixalbu podle míry kreativity člověka nad gramofony, musí se Minesweeper Suite (stejně jako předcházející *Gold Teeth Thief*) s podpisem DJ/Rupture zákonitě umístit na jedné z předních příček. Mistrné zvládnutí techniky mixování na třech „talířích“ totiž v jeho případě mílovým krokem překračuje tradičnější pojetí onoho „hladkého napojování tracků“, tedy kladení jakýchsi chodeb mezi soběstačnými songy-pyramidy - DJ/Rupture alias ve Španělsku usadivší se Američan Jace Clayton vybrané složky směstnává do zcela nových forem, v nichž jednotlivé zúčastněné skladby nechápe jako hotové pyramidy, ale pouhé vhodné pomůcky, stavební kameny, které se na vzezření výsledného výtvaru podílí jen vzdáleně. Dosahuje toho vysoce energickou prací. Z jediného zdroje vychází zvuk jen velmi zřídka, prakticky vždy hrají současně dvě či dokonce tři desky a neustále dochází k mnohdy radikálním změnám (v neobyčejně zhuštěném mixu použil celkem 60 skladeb), aniž by však posluchač pocítil nějaké „šlápnutí vedle“. /Rupture si svou produkci navíc úmyslně ztěžuje skutečností, že v mixu užívá stylově neuvěřitelně různorodé tracky s diametrálně odlišnými rychlostmi. Libuje si v kontrastech a vůbec se nebojí spojovat tradiční středovýchodní etno zpěvy s šíleně hlučnými noiseovými výstřelky či hyperrychlým ragga jungle (podstatnou roli dále hrají dancehall reggae, hip-hop, r'n'b pop, hardcore breakbeaty... jednoduše nezná hranic), kdy ovšem jedno druhé (+ popřípadě třetí) nepopírá - spíše určitým způsobem podrývá, mění a navzájem obohacuje. Jedná se bezpochyby o dosti extrémní a snad i trochu šokující přístup, avšak odkrytí tolik nových horizontů jen pomocí mixážního pultu se dosud podařilo jen málokomu.

Clayton ovšem produkuje i vlastní hudbu (i na Minesweeper Suite se ve výčtu skladeb několikrát objeví jeho autorské přispěvky) a to nejčerstvěji v duu Nettle, kde ho doplňuje španělský umělec jménem DD. Již název alba *Build A Fort, Set That On Fire*

napovídá, že jeho náplň má co dočinění s narušováním obecně zažitých struktur, a patnáctka přítomných skladeb se také běžným pravidlům znatelně vymyká. Shluky nesouvisejících motivů a nasamplovaných útržků zůstávají na pouť za přeměnou v dešifrovatelné skládačky úmyslně zabrděny v půli cesty a posluchač je tak nucen pátrat mnohem usilovněji. Nettle se snaží o nevšední propojení arabské a středovýchodní hudby s dnešní kulturou porouchaných beatů, chtěných chyb a neotesaných ostrých zvuků a hlukových momentů (typických pro divoké experimentátory kolem labelu Tigerbeat6) a spokojuje se s formou bizarních polotovárů.

HYNEK DEDECIUS

**set fire to flames:**  
**telegraphs in negative / mouths**  
**trapped in static**

Fat Cat Records.

Když se dnes řekne skupina, málokomu se vybaví dělné nadšení a vpravdě kolektivní atmosféra, jež zřejmě opravdu vládly v meziválečných uměleckých skupinách. Poslední měsíce jako by však odkrývaly nové případy „skupin“, jež nabízejí různé přístupy ke společnému autorství a kombinování východisek bez osobních ambicí. V minulém čísle jsme psali o francouzském labelu Active suspension a vrstevnaté koláži tamějších umělců. Jinou taktiku kolektivní tvorby nabízí třináct hudebníků z kanadského Montrealu, vystupujících pod jménem Set Fire To Flames. Po albu *Signs Reign Rebuilder* (2001), jež mělo velmi uznalé recenze, se teď skupina vrací s rozsáhlým dvojalbem.

Těžko říci, co stojí ve středu zájmu skupiny: zda výsledné nahrávky, nebo prožitá zkušenost, po níž zbyde hudba jako dokument svého druhu. Nové dvojalbum vznikalo v izolaci určeného domu, kam se Set Fire To Flames uchýlili - jednak pro soustředění, jednak pro otištění specifického místa a času do zvukového artefaktu. I sama tato situace byla však kompromisem, s nímž někteří členové nechtěli souhlasit. Původním plánem bylo pronajmout si několik generátorů proudu, vestavět do dodávky nahrávací techniku a vydat se z Montrealu k Tichému oceánu. Cestou navštěvovat zajímavá místa či opuštěnou inspirativní architekturu (zbytky po venkovních kinech pro automobilisty, stodoly, sila, továrny, benzínky...), uvnitř pak zaznamenávat hudbu vznikající v přímém sepětí s duchem místa. Tuhle variantu muzikanti nakonec zavrhlí, pokládali ji za příliš riskantní, za „mucholapku vábíci katastrofy“. Namísto ní se usadili v jediné lokaci, rozpadající se stodole a v létě 2002 tu v dobrovolné izolaci natáčeli. Přestože výsledek byl ještě přemíchán a nově strukturován, pečť „hudby z prostoru XY“ tu zřetelně zůstává.

Už tím, že i při vyvážené souhře se kolektivní nebrání přirozenému zvuku prostředí. Žádné vyreparované ticho mixážního pultu: hudbu tu doprovázejí hlasy ptáků, štěkání, klapot podrážek, vzdálené hlasy. Úvodní track nabídne jako výchozí materiál kytarový minimalismus (evokující Reichův Elektrický kontrapunkt psaný pro Pata Methenyho), v průběhu se však zvuk pokrčí, změní místo ve zvukové perspektivě (jako bychom střídali uši nebo přinej-

menším mikrofony), končí jako jednoduše digitální tok dat. S přeléváním zvuku prostředím zjistíme, že proti minimalismu (vyabstrahovanému řádu) tu jako druhý postup stojí řád přirozený, tedy terénní nahrávky. Výtečně vychází plocha ústící do vrstveného vrzání a dveří (*holy throat hiss to the sedative-hypnotics*), jinde se kombinuje reál a virtuální zvuk, modifikovaný elektronikou. Některé plochy pramení v předem dané kompozici, jejich přítomný protipól se zdá být reakcí na zvuky a akustiku místa. Instrumentář není stavěn na odív, je však široký: kytary, cello, viola, bicí, perkuse, marimba, kontaktní mikrofony, elektronika změněných funkcí, magnetofonové pásy, basklarinet, zvonkohra, trubka, housle, lesní roh, přehrávač kompaktní. Jednou tu kdosi (velmi umně) hraje na číše, snad je to použitá cizí nahrávka. Občas zmizí rytmus, zbyde jen témbrový tok zvuku. Střední vývoj ploch je podivuhodně vyvážený: nikdy překotný, ve stále povlně proměně. Jsou tu místa abstraktní, a přece zřejmé souhry hudebníků s reálem (nestálým šumem interiéru, zvuky hmyzu), ať už realizované na místě nebo později ve studiu. Tímhle způsobem pracoval Jaroslav Kofán na starší kazetě *Zahrada*: vyšla vůbec někdy na kompaktu?

Vypadá to na introspektivní partu toulavých povah technologického věku: svobodné rozhodnutí pro lehce nestandardní situaci soužití/spolupráce je tu pramenem originální a vnitřně přesvědčivé hudby. Tu cestu k Pacifiku bychom do budoucna přáli jim i jejich posluchačům. PAVEL KLUSÁK

**none but the righteous - the**  
**masters of sacred steel**  
Ropeadope/Rykodisc/Globus.

Kdo chce v dnešním světě mrtvě narozených objevů slyšet nějakou svéráznější novinku, má ji mít. Jakkoliv toto album na první pohled vyhlíží jako antologie nějakého zaniklého stylu, opak je pravdou: stejně jako kdysi spíše uzavřený svět vícehlasů sacred harp představují i „posvěcené steel-kytary“ nejen živý, ale dokonce ještě ne zcela plně rozkvetlý žánr. Nahrávky pocházejí z konce devadesátých let, kdy se tato hudba začala objevovat na albech osvědčeného labelu Arhoolie. Z tohoto ložiska Rykodisc převzali (pod produkčním dohledem Johna Medeskiho, jednoho z objevitelů sacred steel) základní, leč i tak ohromující minimum.

Dva nejvýznamnější hráči, předčasně zesnulý Glenn Lee i stále aktivní Aubrey Ghent, na albu velmi dobře vymezují obě krajní polohy stylu. Lee prošel jak nashvillskou country praxí, tak klasickým hudebním školstvím, a pro svoji barvitou, precizní hru zvolil pedálový nástroj, přičemž jeho hrátky s volume pedálem skvěle stírají rozdíl mezi standardní sólovkou a steelkou. Ghent naopak upřednostňuje prosté lap steel prkno, které mu umožňuje vysilující, leč napínavě expresivní výlety.

Mezi těmito dvěma extrémy pak kolísá celé album, vybroušené country vyhrávky se střídají se skřeky přebuzených nástrojů, táhlé akordy s energickými basovými běhy, tisíckrát slyšené rutinní rify s nečekaně drsnými úlety, kyčlovité ornamenty s cooderovskou úporností. Přitom



s odlišnou konstrukcí lap steel a pedal steel tyto extrémní souvislosti jen volně – když na to přijde, dokáží hráči kouzlit na lap steelku i bez pedálů a na stolečkovitým nástroji naopak prošťit velmi žhavou stravu. Celé je to krajně dobrodružná záležitost, připomínající nejspíše asi zvukovou zkoušku: nezkracené dunící basovky, netrpělivé údery elektrického kytar, vyčkávajících během úvodního kázání, a především nekončící smršť klouzavých tónů, od medových nití, přes precizní nashvillskou techniku, bluesové zohýbané tóny až po brutální údery slidem do strun. V této výhni jsou na albu zpracovány mimo jiné i *Just A Closer Walk With Thee* a *Amazing Grace* (ta dokonce dvakrát: jednou jako hodně free záležitost, podruhé v přehledných variacích). A to vše se prý ve floridských kostelích provozuje na rockové hladině hlasitosti.

Ze starší generace jsou na albu Sonny Treadway a především „učitel“ stylu Maurice „Ted“ Beard jr. se skvělým železničním kázáním. Jiné železničně-duchovní číslo předvádí rodinný band The Campbell Brothers, kombinující oba typy „klouzáčích“ kytar. Calvin Cooke patří spíše k poklidnějším hráčům a přidává ke své steelce citlivý vokál. V celé této změti je ucho bluesového příznivce nejvíce doma v Dorseyově *Little Church House On The Hill* ve střídmosti podání Willieho Easona, veterána provozujícího tuto hudbu už od třicátých let - mimochodem je strýcem Aubreyho Ghenta. Tito hráči jsou ostatně povětšinou potomci kazatelů, někdy pak přímo kazatelů steelkytarových. Jak vidno, obě linie jižanské hudební tradice se na počátku 21. století těší plnému zdraví: k mississippijským „hřištníkům“ ze stáje Fat Possum představuje floridská „posvěcená ocel“ znamenitý protiklad. JAN SOBOTKA

**frank london's klezmer brass  
all stars:  
brotherhood of brass**  
Piranha.

**frank london:  
scientist at work**  
Tzadik.

Nikoliv spiknutí svobodných zednářů nebo templářů, ale celosvětové tajné bratrstvo muzikantů ovládá běh světa. To alespoň vyplývá z textu k druhému CD dechové kapely trumpetisty Franka Londona. Na potvrzení těchto tezí si ke své kapele pozval zástupce dvou kultur, v nichž se dechová hudba významně rozvíjela. Boban Marković Orkestar ze Srbska zastupuje romskou odnož (právě tento orchestr nahrál hudbu k filmu *Underground*, který zdvihl vlnu zájmu o tento žánr), káhírský Hasaballa Brass Band větev arabskou.

Repertoár je tvořen tradičními tanečními melodiemi klezmeru, občas doplněnými srbským a arabským motivem. Na první poslech je to strhující hudba svatebního veselí, při pozornějším poslechu je však poznat, že úpravy mají na svědomí hudebníci se zkušenostmi z jiných hudebních oblastí. Jde o detaily: určité harmonické postupy, přechody, vrstvení hlasů, které by muzikanty z vesnice nejspíš nenapadly. Ačkoliv jsou mistry svých nástrojů, nepouštějí se do dlouhých sólistických exhibicí.

Jednotliví sólisté se vynoří z proudu hudby a opět s ním splyňují.

Hasabala Brass Band dodává díky svému složení (klarinet, trubka, barytonový saxofon, tři bubenicí) skladbám průraznější, agresivnější zvuk, který kontrastuje s čistým tónem Londonovy trubky.

Vítány odpočinek od tanečních rytmů přináší *Shalom Aleykhem* – modlitba za mír, v níž se jako skvělá zpěvačka představí Susan Sandler, jinak trumpetistka Klezmer Brass Allstars. Druhým zpívaným kusem je nigun, chasidská náboženská píseň beze slov, kde si zazpívá celý ansámbl.

Na trpělivého posluchače čeká odměna v podobě skrytého remixu, v němž koláž fragmentů z alba pohání elektronický rytmus. Remixér jménem Socalled se ovšem vyhýbá mechanickému opakování a přílišné pravdivosti.

*Scientist at Work* představuje Franka Londona jako skladatele. Pro tuto příležitost sestavený Shekhina Big Band je přehlídkou spolehlivých hudebních osobností, které se pohybují kolem epicentra jménem John Zorn. Jeho saxofon tu též zazní, především je ale zodpovědný za to, že se této nahrávce, původně vydané v roce 1999 soukromě v malém nákladu, dostalo nové podoby. Zorn, který měl k dispozici původní vícestopý záznam, vytvořil zcela novou, přestrukturovanou koláž – právě tak, jak nakládal ve studiu s nahrávkami Milese Davise legendární producent Teo Macero. Zorn se tak zmocnil dalšího hudebního postupu (charakteristického pro současnost), jaký si dosud nevyzkoušel: zbývá vůbec ještě nějaký?

Posluchač má dojem, že se ocitl na jam sessionu, kde si skvělí muzikanti hrají sami pro sebe a bezstarostně si zkoušejí. V sedmi skladbách se odehrává přehlídka stylů i nálad: improvizace v orientálních tóninách, jazzové harmonie, latinsko-americké rytmy: právě tato různorodost je nejspíš Zornovým vkladem. Osobnosti jako Matt Dariau, Mark Feldman nebo (už zesnulý) Thomas Chapin zaručí spoustu výborných hudebních momentů, celku však chybí vyhraněnější charakter. Některá místa jako by směřovala do divočejších poloh, jaké London vyhledává s Hasidic New Wave, jiná k popěvkům. Jasně tu ční hebrejská modlitba *Shabbos Bride* (zpívá Jennifer Charles ze skupiny Elyseian Fields), jejíž meditativní nálada a zvuková střídmost kontrastují s ostatními kusy. V kontextu Londonovy ostatní tvorby tento počín nevzbuzuje takové nadšení. „Vědci“ London a Zorn tu jsou přistiženi při práci s kvalitním, ale ještě nevytřídným (nebo až příliš přestrukturovaným?) materiálem.

MATĚJ KRATOCHVÍL

**stephan mathieu,  
ekkehard ehlers:  
heroin**  
Orthlong Musork.

K přípravě *Heroinu* použily dvě uznávané osobnosti německé experimentální scény Stephan Mathieu (jinak Full Swing) a Ekkehard Ehlers (také Autoipoieses, Auch) vcelku prostý recept: namísto předání se, modlení a poflakování u plochých obrazovek se po dobu mezi vánoci a oslavami příchodu roku 2001 oddali společně tvorbě konejšivých ambientních kompozic

na prahu minimalismu a field recordings. Ač výsledek nelze označit za převratnou drogu, nahrávku původně vydanou na značce Brombron nyní oprávil odvážný label Orthlong Musork a k původnímu disku přidal ještě (zajímavější) sbírku remixedských pohledů podepsaných jmény jako Oren Ambarchi, Christian Fennesz nebo Nobukazu Takemura.

Originální disk otevírají ohňostroje a rachejtla a určitá „špína“ nahrávku provází až do totožného konce. Tvůrci upřednostňují jaksi zastřený, nečistý zvuk často prostoupený výpadky a lo-fi samplů reálných a těžko identifikovatelných šumů a útržků. V takových rozmanitých podkladových loučích se koupou pozitivitou, klidem a staromilstvím nasáklé motivy (mnohokrát vypůjčené), jež ve většině skladeb dotváří náladově silný náboj. Jejich stavba ovšem někdy zůstává až zoufale jednoduchá. Dvojice – koneckonců deska vznikla za sedm dní – nápadky zrovna nechrlila a proto se skladby víceméně omezují jen na představení jedné zvukové kombinace, její repetici a ukončení v letmo stanovený okamžik. Minimální vnitřní vývoj tracků sice vyvažuje jejich vzájemná odlišnost (a tudíž pestrost v rámci alba) a působivost (hladí zejména z obrácených smyček vyrobená Rose), ale několik okamžiků bohužel také nabádá k zívnutí.

Remixový disk nabízí osm na originály jen minimálně odkazujících variací od umělců rozsazených v poměrně širokém hudebním poli, přičemž za nejvýraznější tracky lze jednoznačně považovat vzorové manipulace s kytarou – konkrétně post-rockovou zvukomalbou od Ehlersova kolegy jménem Josef Suchy a melancholické brnkání Fenneszovo.

HYNEK DEDECIUS

**různí umělci:  
freedom of the city 2002 small  
groups**  
Emanem.

Londýnský květnový festival (především domácích) improvizátorů a jeho záznam na věrné značce Emanem: psali jsme už o předchozích albech, nyní tu jsou záznamy loňských koncertů... a nespojitě poznámky nad nimi. \*\*\* O Sylvii Hallett se před pár lety hovořilo jako o dobrém objevu. Hráčka na housle, pilu, sarandží či kolo bicyklu (tedy „smyčcové nástroje“) se nějaký čas nemohla chytit, pak ji s chutí vydali klasikové improvizingu AMM ve svém vydavatelství Matchless, následovalo album *White Fog* u Emanem. Pět skladeb z koncertu nabízí spektrum různých poloh, společně je využití dozvuků a pamětí k vrstvení zvuku. Hra alikvót v přibližování frekvencí uvnitř mohutnějící zvukové stěny, tribální ambient hraný na době temperovaném drátoví kola (*Violet Revisited*). Nápodoba hmyzí říše čili přestup z bicyklu k houslím, včetně sóla na ně. Tichoučké Geese *In Ice*: jemná manipulace s pilou a elektronické dozvuky impulsů, které zůstaly před branami díla. Nejzásadnější nový zážitek celého dvojalba. (Zvukově jemná Hallett je asi největší oříšek pro nahrávky z festivalu, v nichž zůstala trocha šumu a zvuk prostředí.) \*\*\* Veryan Weston, klavír (v duu se saxofonistou Trevorem Wattsem): Když člověk poslouchá suverénní, tonálně rozšířené Westonovo hraní, plné běhů oběma směry, hlučných úderů před stopkami..., napadne ho, že by

takhle mohl Weston hrát donekonečna. Není jisto, zda tato schopnost má být předmětem obdivu či skepse. \*\*\* Je to trochu jako v kině iMax, které teď otevřeli i v Praze: věci v něm vidíte trojrozměrně. Neuvěřitelné, efektní: ale leckoho jaksí napadne, že plasticky vidí člověk celý život, stačí opustit kino... I u hudby improvizátorů je někdy model komunikace a „plynutí událostí“ pro netrpělivého posluchače pouhým odrazem nevyzpytatelnosti řádu skutečného světa. Snad je to signál, že uši v tu chvíli neslyší nic víc. Jistě, omezení může být i v nich. \*\*\*Saxofon, pozoun, trubka - Lol Coxhill, Paul Rutherford, Ian Smith: tři navazující sóla lepší než delší trio, každý jako by tu hrál třetí hlas k dvěma tichům svých spoluhráčů. Kdybychom sóla vzali a playbackem naskládali na sebe, znělo by to jinak než jejich nekonečné free? ... napadá nás, ale není to nic nového: se sóly Cecilia Taylora, Tonyho Oxleye a Barrea Philipse to před lety provedl John Oswald. \*\*\* Roger Smith několik let nevystupoval, sám pro sebe hrál na španělskou denně. Čtvrt hodinová plocha je mezi ostatním materiálem osvěžením, neboť hudbou převážně čistých tónů. Je znát základní mollový modus, v němž se odehrává sýřovské putování: kytara zkouší zdolat motiv, jakoby ho nedovysloví, artikuluje ho zas a znova, vždy trochu jinak, až se v těch pokusech základ dočista promění.



SYLVIA HALLETT

Darwinovskými metamorfózami se posouvá ne stále jinam, vývoj spíš vede k různým podobám téhož, než že bychom se posunuli někam vpřed. Je znát dobrá nástrojová technika, sama hudba však vykazuje přílišné soustředění na povrch – struny, hmatník, vzdálenosti prstů: pokud jsme v ní cosi podstatného nepřeslechli. \*\*\* Jako když vrže křeslo: tak zní sólo Johna Russella na struny akustické kytary. Motorika, mlýnek, končí jako kdyby byl Evanem Parkerem a v nekonečném trylku proháněl nástrojem své tři tóny: sám Parker tuhle svou typickou figuru v přítomném duu moc nepoužívá. Explosivní hraní. Zvláštní kontrastní duo, „vertikální“ ostrý zvuk kytary s potenciálním dozvukem a proti němu „horizontální“ dyšný saxofon s trváním, jež určuje dech. Zatímco Russell doběhl na tóniku, Parker ještě chvíli uhaně dýše. \*\*\* Martin Davidson čili vydavatel: výběr, střih, mix, design. Máme podezření, že i písmo na obálce zásluhy pro HIS Voice je jeho. Je-li dokumentace tak cenné scény opravdu prací jednoho muže, pak klobouk dolů. Davidson se podobá jednomu ze dvou, tří kronikářů národa, o jehož jedinečné kultuře by jinak svět neměl ponětí.

PAVEL KLUSÁK

**david maranha:  
noe's lullaby**  
Rossbin Production.

**manuel mota:  
leopardo**  
Rossbin Production.

**assumed possibilities:  
still point**  
Rossbin Production.

Produkci některých labelů si někdy vybíráme šmahem proto, že předvídáme, co můžeme od nových produktů očekávat. V případě italské značky Rossbin Production je to zřejmě ztišená naléhavost, z níž téměř nic nevybočuje, z jednoduší hudebního posouvání, majícího ráz až šamanského omamování, se nevymaňuje nic přídavného, rušivého, diskrepančního. Tak alespoň vyznívají tři kompakty, které mám v rukou. Ostatně této až zvukové jednotvárnosti odpovídá i výtvarné vypravení, laděné do šeda či modra, s minimem informací, bez překvapivých efektů. Další vazba: dvě desky byly natočeny v Lisabonu a na té první věvodí portugalský multiinstrumentalista a skladatel David Maranha, jehož dílo na Carbo Records zaznamenalo v první polovině devadesátých let uplynulého století jednoznačně kladnou odezvu. Temnost, minimalismus, prodlévavost mu však ani tehdy nebyla cizí.

Podobně tomu bylo v souboru Osso Exótico, ve kterém účinkoval i André Maranha (který mi ovšem připadal poněkud kurážnější co do volby nástrojů a nahrávacího prostředí - viz album Gárgula). A jako na desce Andrého participoval David, tak v soupisu zúčastněných hudebníků na *Noe's Lullaby*, natočené počátkem roku 2002, nechybí André.

Tedy: Maranhova poloha je skutečně ukolébavkově minimalistická, ne však nevzrušivá, uspávající. Jako by praotec Noe vyhlížel z archy, kolem byla stále ještě vodní pláň, ale on už tuší, kde by mohl zakotvit.

*Leopardo*, na kterém slyšíme Manuela Motu s elektrickou kytarou (jde o nahrávky z března a dubna 2002), není dravý ani náhodou. Naopak: celé album působí, jako by si kytarista doma melancholicky preludoval, váhavě řadil tón k tónu a byl co nejtišší, aby nevyrušil sousedy a snad aby nevzrušil ani sám sebe. Hledačství v tichu a míru. Ale občas právě takové ztišení může potvrdit hráčovu suverénnost.

Ta každopádně vyplývá z CD *Still Point*, které vzniklo 7. ledna 2001 v londýnském studiu Gateway. Členy kvarteta, nazvaného Assumed Possibilities, jsou improvizátoři, jež známe (nejen) z Emanemu: pianista Chris Burn (na Emanemu vyšla roku 2002 jeho deska *Horizontals White*), harfenista Rhodri Davies (přizvávaný ke spolupráci jak Burnem, tak Evanem Parkerem, S. H. Fellem a dalšími), houslista Phil Durrant (připomeňme si nevšední album *Dach* s Thomasem Lehmem a Radu Malfattim na Erstwhile Records) a violoncellista Mark Wastell (například člen Quatuor Accorde či London Improvisers Orchestra, ale v tom účinkují i jeho kolegové). Ticho věvodí i v devíti improvizacích, jež tu najdeme, avšak je to ztišené vzrušující, inspirující, neobvyklé, v jistých

okamžicích překvapivě gradované. S napětím sledujeme jednotlivé peripetie, nápaditou návaznost členů kvarteta, odhalujeme tušené zázemí tónů, variabilnost zvuků a jejich občasných skrumáží. Zázemím je zcela zřejmě Chris Burn Ensemble, avšak tito čtyři mistři improvizovaných eskapád nemají potřebu něco opakovat: vynalézají teď, v této chvíli souhry, a záznam tento časově ohraničený moment nadlouho přetrvá. Vnitřní neklid v poklidu, prodlevy, stupňující napětí.

Jednoznačně nahrávka, při níž se nevymaníte z pocitu dobrodružství.

Z. K. SLABÝ

**george lopez:  
das auge des schweigens, blue  
cliffs**  
Durian.

**pierluigi billone:  
mani.long.**  
Durian.

Mám v ruce 2 CD z produkce rakouského vydavatelství Durian se souborem Klangforum Wien: George Lopez - *Das Auge des Schweigens, Blue Cliffs* a Pierluigi Billone - *Mani.Long*. Můj hlavní problém jako recenzenta je v nedostatku doplňujících informací. Obě CD mají extrémně úspornou textovou výbavu – pouze kulatý plastový obal bez potisku, jediným popisem je nálepka na CD, která obsahuje identifikační minimum této nahrávky a odkaz na stránky [www.durian.at](http://www.durian.at) (musím se zvednout a jít pustit počítač). Na webu už je informací víc, i když poněkud nepřehledně uspořádaných. Dovídám se, že rakouské vydavatelství Durian Records takto vydalo kromě děl svých zakladatelů (Uli Fussenegera a Werner Dafeldecker) velkou sérii rakouských i zahraničních autorů vesměs z okruhu Klangfora a tímto souborem i povětšinou nahraných.

První CD je věnováno George Lopezovi (1955), což je původem Kubáncem školený ve Spojených státech a žijící ve Vídni. První skladba *Das Auge des Schweigens* je témbrová hudba s širokou nabídkou prvků z proveniencí netonální hudby (ve smyslu „tón ne!“) příbuzné světu takového Lachenmanna a uspořádané do sledu zajímavých a do detailu vypracovaných hudebních momentů.

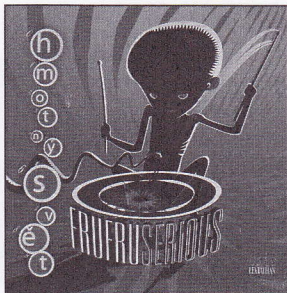
Stylově tu není nic překvapivého, ani novátorského jde o „západní standard“. Pokud se donutíme k pozornému poslechu této zvukově celkem nevábivé hudby, objevíme zvláštní poetiku. Vše je utkáno z abstraktních tvarů a zvukových objektů, které spoluvytváří vždy skupina nástrojů, jen tu a tam se objeví náznak melodie z normálních tónů jako kontrast. *Das Auge des Schweigens* prochází několika polohami: první část – dramatické šumy, hřmoty – přechází do scelsiovsky statické plochy s dynamickými „boulemi“, plné napětí. Druhá je jakési scherzo, s místy parodicky expresivním vibrátem v houslích, náznak rytmu, který ve třetí části opět vystřídá statika ve smyčcích, která tvoří pozadí k množství drobných událostí v ostatních nástrojích. Takovým popisem se nevyčerpává obsah hudby; ze strany autora je znát ponor a soustředění na svou věc, hudba není tékává ale sevřená a zdá se imitovat monu-

mentalitu přírody. Autor však ve výčtu inspiračních zdrojů mluví o transkripci EKG, stejnojmenném obraze Maxe Ernsta a zážitku ze zatmění slunce. V případě druhé skladby *Blue Cliffs* (modré útesy) je přírodní inspirace potvrzena vyjádřením autora.

Druhé CD je skladba Pierluigi Billoneho (1960, žák Sciarina a Lachenmanna) - *Mani.Long*. 45 minutová kompozice podobného estetického zaměření a stylu jako u Lopeze. Jen výraz je komornější, více se uplatní sóla jednotlivých nástrojů, hudba dýchá v širokých frázích s dlouhými tóny, často rámovaných tichem. Interpretace Klangfora s dirigentem Johannesem Kalitzkem stejně jako u prvního CD plně angažovaná a precizní.

Vydavatelství Durian svou produkcí zřejmě v Rakousku sehrává dost cennou roli - doplňuje nabídku CD o důležité tituly, které by na komerčním labelu nikdo nevydal a činí tak při vysoké interpretační a technické úrovni nahrávek. Šetří se tu snad jen na obalech, což je moderní a levný způsob. Dát texty na internet nic nestojí a ušetří se za papír a tisk brožury. Vydat nová díla jakkoli levnou formou je vždy lepší než je nevydat vůbec. Ale co za 100 let, nahrávky zůstanou a internetové stránky třeba nebudou? V té době už po těch skladbách pes neštěkne, a pokud některé mají přetrvat věky, jistě se mezi tím najde někdo, kdo je vydá s lepší obalovou kulturou.

MIROSLAV PUDLÁK



**fru fru serious:  
hmotný svět**  
Leviathan Records.

Fru Fru Serious je soubor kolem bývalého zpěváka Pluta Václava Bartoše. Kytaru, baskytaru a klávesy v něm doplňují dvoje bicí a Bartošova hra na steel-drums, klávesy, pad a kopak. Po rozpačitých začátcích, pokusném *Demonstrativním výhřezu z tvorby* a několika festivalových triumfech (viz. Boskovice, HV 5/2002) tu máme první regulérní album moravské šestice.

Z produkce skupiny cítíme touhu po taneční chytlavosti a lukulské barevnosti zároveň. Ne vždy se to rýmuje. Hudba těžší především z rytmických možností perkusivních nástrojů, bzučivé kytary a výrazných a neobvyklých barev kláves, zřejmě je snaha o co nejpestřejší aranže. Stylově Fru Fru přešlapují u dveří latinské houpavosti (nejhitovější *Soňa* je téměř čistokrevné reggae i s nezbytným šalalala), častých názvu-ku jazzu (trubka hostujícího Františka Kučery) a občasného rozpomnutí se na slovo alternativa (smyčcový úvod miniatury *Bělobílý den*, závěrečná *Hyeah, já jím*). Většina ze čtrnácti písní má tutéž strukturu: chytlivé netypické intro, rychlou instrumentální pasáž v úvodu, zklidnění ve zpěvové

části, návrat k rychlejší pasáži a opětovné zpomalení buď se zpěvem nebo se sóly (řidčeji) případně s rafinovaným proplátnutím jednotlivých nástrojových partů. Přestože Fru Fru Serious projevují dostatečný smysl pro dramatický zvrat, z naznačeného vzorce uhnou málokdy, čímž občas srážejí svoji jinak nemalou hudebnickou zdatnost. Velkou bolestí alba je také občas neúnosná rozvláčnost jednotlivých písní (bezdůvodně šestiminutový *Experiment s Alexandrem*) - mnohdy by stálo za to krátit. Nejsevěřeněji vynízí příkladně homogenní *Tajga* s prohlubující se „lesní“ náladou, hravě strojově *Stačí jen mysl nastavit* a dvojice „temnotek“ *Srdce zlobou zmítané* a *Hyeah, já jím* - ta svým quasisamanským rytmem a zkresleným zpěvem nejvíce připomíná Pluto. Pochvalu rozhodně zaslouží velká část klávesových partů. Za všechny jmenujeme *Příklady*.

O textovou stránku alba se největším dílem zasloužil Honza Volf (ten, co neumí hrát golf). Jeho říkačky mají především vizuálně, ale také absencí metafor formu básní v próze ozvláštěných množstvím rýmů na koncích nestejně dlouhých vět. Obsahově Volf těží jak z pozorování nejprostších dějů kolem sebe, tak z prvoplánového nadšení možnostmi být prajednoduchého rýmování (Po dobrém to vždycky s lidmi nejde, on tě ten smích taky jednou přejde, ty krávo, vole, šmejde...), mnohdy se stylizuje do role naivního kazatele („Stačí jen mysl nastavit do kladného proudění a život se ti rázem k lepšímu promění...“). Ve svých ručně psaných a kreslených roztomilých knížkách se velrybí štagast Volf zkrátka dopouští věcí, které bychom jinému psavci asi stěží odpustili. Na albu *Hmotný svět* mu je můžeme bez uzardění prominout taktéž - v technicky zdatném, výrazově pestrém a decentně ironickým Bartošovi Volf totiž nalezl ideálního interpreta. Tam, kde je text kostrbatější, si zpěvák vypomáhá intonačně přesným protahováním koncovek nebo opakováním jednotlivých sousloví, nejlépe se však samozřejmě zhošťuje těch rytmičtějších říkanek (krásně vypointovaná hymnická *Ó živote*, hudbou nejlépe podmalovaná *Srdce zlobou zmítané*), nezvládnutých (nezvládnutých) partů je pomálu (snad jen oddrmlená *Stačí jen mysl nastavit*).

Texty jiných autorů jsou příjemnou protiváhou Volfových spontánních výtrysků. O tři se postaral sám Bartoš (smutně radostná *Bělobílý den*, pravděpodobná narážka na bývalého baskytaristu skupiny *Experiment s Alexandrem* a obdoba slavné Co jsem měl dnes k obědu *Hyeah, já jím*). Pod *Tajgou* je „podepsán“ kmen Evenků, lyrická, z absolutních rýmů chytře těžící *Soňa* je dílem Georga Trakla, uvědomění si vlastní smrtelnosti *Tak co?* napsal Allen Ginsberg. Poslední jmenovanou píseň Bartoš interpretuje v duu s dcerou Barborkou, možnosti střídání dětských otázek a otcovský vědoucí odpovědi však dvojice nevytěžila tak, jak by se slušelo.

Dvě skladby, *Ó živote* a *Pravda o Elvisovi* v závěru alba uslyšíme ještě jednou. Na obalu jsou opatřeny poznámkou „radio edit“ a obě jsou shodně zkráceny na 2:59. Druhé z nich to docela prospělo, nečiší z ní totiž skupině tolik vlastní touha nacpat do písní vše, co se do ní vejde. Ta se projevuje i na nepřilíhí zdražilém obalu díla. Tolik obrázků na pouhém dvojlistu! Debutové

album se šestici sice povedlo jen napůl, ale pozor! Řeč byla o skupině s původním hudebním jazykem a neobyčejným koncertním potenciálem. PETR FERENC

**sogar:  
aplikal.blend**  
12k.

Pokud ve vás sci-fi představa robotů s vlastními emocemi vždy vyvolávala jen nevěřičný úsměv a odsouzení knížky/filmu do kategorie ubohý brak, vězte, že v hudební oblasti se tyto zdánlivě neslučitelné elementy již léta mísí a chystají se zaklepat na dvířka absolutní věrohodnosti. Novinka v Norimberku narozeného, avšak v Paříži působícího Jürgena Heckela neboli Sogar s názvem *Aplikal.Blend* toho budíž znamenitým příkladem: čistá technologie a přeci nepopíratelný náladotvorný náboj. V současném ambientním dění sílí tendence opomíjet nejen skutečné hudební nástroje (a zvuky z nich pocházející), ale i veškerý materiál tak říkajíc přírodní (sample deště, vrzání dveří, lidských hlasů apod.), a čerpat pouze z digitálního nitra moderního vybavení. Sogar v tomto smyslu není úplným puristou - drobně využívá kytary (i když prakticky nedešifrovatelné) - své křehké struktury však buduje za pomoci nánosů počítačového smeti, obrovského spektra celkem milých útržků poruch a snad jakési vnitřní hardwareové mluvy v podobě převážně vysokými tóny nadlehčovaných interferencí. Důsledně rozvíjí atributy dnešní abstrakce: zakládá si na nerozlučitelnosti zajišťované podstatným podílem nahodilého, nepravidelného výskytu jednotlivých cihel stavby, mnohavrstevnosti a neodkladným trápením a deformováním stálejších, hlavní motivy přinášejících částic. Posлуchač nedostává příležitost se k čemukoli přimknout (náznaky rytmů se objevují jen s krátkodobě ve smyčkách opakujícími se celky) a musí ty mírumilovné, do sebe volně vplouvající, leč dostatečně usměrněné shluky zvuků akceptovat v jejich podivné celistvosti. Výsledek přitom dokáže být totožný s dojmem odnášeným třebaš z přímočarého klavírního kusu, jen tu navíc zůstává bonus ve formě potěšení z ponoru do bohatství a vlastního charakteru přítomných přísad. Kanadská značka 12k Taylora Deupreeho obvykle předkládá lidským pohnutkám odcizené minimalistické studie, se Sogar však demonstruje složitost, v níž Amorovy šipky penetrují neživě.

HYNEK DEDECIOUS

**susanne brokesch:  
so easy, hard to practice**  
Disko B.

Rakušanka žijící dnes už v New Yorku je další ze ženských producentek elektronické hudby: vlna se zvedá zas o něco výš. Z recenzí (v *The Wire* šéfredaktor Rob Young) lze vyčíst pověst té, která nakládá s elektronikou „jinak“, bez ohledu na dnešní trendy. Brokesch dříve natáčela jako Sil, Sil Electronics i pod vlastním jménem: její debut jakýsi kritik označil za „setkání Ovala a (dobré) desky od ECM“. Hudbu nikdy nestudovala. Směřuje-li k vlastnímu stylu, pak modulací akustických nástrojů (kytary,

perkuse), z nichž destiluje ambientní zvukové krajiny: do nich občas vetká osu z jedno-  
douchého bicího automatu. Ten v druhé půli  
alba nastoupí tak, že překryje podnětné  
podivnosti téměř žánrovým klubovým tech-  
nem. Do té doby je živo: proměněná  
nahrávka Schuberta se zkusmo zpívaným  
bluesovým textem, prostorově rozmístěné  
impulsy, z nichž některé připomínají staré  
naivní zvukové efekty ze sci-fi, jiné modulo-  
vanou komorní hudbu. Brokesch se prý ten-  
tokrát inspirovala šumivými nahrávkami  
oper v levných výprodejích: každopádně se  
výsledek její činnosti téměř nedá zařadit. Je  
to příliš ustálená tvorba než abychom řekli,  
že neví co chce: neví se nabízí příměr  
k ambientu, který vytvářel hyperaktivní  
autor.



Existují-li uklidňující zvukové kulisy, tuto lze  
prezentovat, chceme-li někomu sebrat sou-  
středění. Nesnáž v určení účelu nahrávky tu  
nevadí: máme podezření, že Brokesch je  
prostě svéráz a toto její odraz. Susanne  
Brokesch stvořila neklidný ambient, uneasy  
listening, tapety, jež strhávají víc pozornosti  
než zbytek místnosti. Možná je to problém,  
ale metafora taky. PAVEL KLUSÁK

**pago libre:  
pago libre**  
Leo Records.

**john wolf brennan,  
bertrand denzler, christian weber  
+ christian wolfarth:  
momentum 3**  
Leo Records

Jedna z důležitých osobností současné  
hudební avantgardy: John Wolf Brennan,  
ročník 1954, původem Ir z Dublinu, volbou  
Švýcar, žijící poblíž Lucernu. Pianista a sklada-  
tel, který má na svém kontě řadu značně  
různorodých projektů od imaginativního  
sólového klavíru (*The Beauty of Fractals*)  
přes duo s Danielem Patumim (*Ten  
Zentences*) a trio s Normou Winstone  
a Ursem Leimgruberem (*Music for Another  
Planet*) po HeXtet s Julií Tippett, Evanem  
Parkerem, Chrisem Cutlerem a dalšími.  
Přičemž škála jeho přístupů prostírá zcela  
samozřejmě komorní melodičnost se zvuko-  
vým hledačstvím, muzikální vypravěčství,  
podpořené někdy poezií (*Through the Ear of  
Raindrop*), s jazzově křtenou improvizací.

Jestliže Leo Feigin na svých Leo Records  
vydal hned v závěsu po sobě (s očíslováním  
354 a 355) alba Brennanovy skupiny Pago

Libre a jeho kvarteta s Bertrendem  
Denzlerem, Christianem Weberem  
a Christianem Wolfarthen, bezděky nabídl  
posluchačům jeho dvě krajní hranice.  
Eponymicky nazvaný kompak *Pago Libre*  
pochází z roku 1996 (natočen 1995) a je to  
reedice druhého počtu tohoto souboru.  
Pokud chcete dešifrovat jeho název, pak  
vězte, že jde o počáteční slabiky příjmení  
zakládajících členů z roku 1989 - byli to ita-  
lský basista Daniele Patumi, americký hous-  
lista Steve Goodman, švédský trumpetista  
Lars Lindvall a samozřejmě sám Brennan.  
Jenomže Pago Libre z tohoto obsazení  
zachovalo pouze Brennana a Patumiho,  
k nim přibyli rakouský houslista Tscho  
Theissing a ruský hráč na lesní roh Arkadij  
Šilkloper. Celé ladění desky je uzpůsobeno  
tomuto obsazení a vyznívá komorně, poklid-  
ně, i když místy s jemnou naléhavostí, s pří-  
měsí ozvuků moderního jazzu, dává znač-  
nou šanci sólmu jednotlivých členů, tyto  
exkurze však zcela samovolně začleňuje do  
celkového proudu hudby. Přitom zejména  
Šilkloper, známý především ze spolupráce  
s Michaelem Alperinem a s Moskevským  
uměleckým triem, dodává celku specifickou  
zvukovou ambaláž. Je to pohodová deska,  
související s akcentací oné komornosti, jaká  
zejména v evropské hudbě (a mezi mnohými  
jazzmeny) zavládla v devadesátých  
letech minulého století.

To *Momentum 3* (kterému v letech 1999  
a 2000 předcházela jednička a dvojka) je  
z naprostu jiného kadblu. Brennana tu  
v hlukových rešerších s povlovně se násobí-  
cí umínutostí doprovázejí tenor saxofonista  
Bertrand Denzler, basista Christian Weber  
a bubeník Christian Wolfarth. Ten jediný  
působil i na předchozích Momentech.  
Podtitulem alba může být označení osmi  
noise-improvizací, rozdělené po hláskách či  
dvojhláskách, totiž Syntegration (snad zna-  
téza integrace?). Těmto jednotlivým opu-  
sům, jejichž čas se pohybuje od tří minut  
plus až po jedenáct, nemůžeme upřít hlou-  
bavost, jakousi až asketickou vyrovnanost,  
chvějivou tajemnost. Jejich atak je vnitřní,  
nikoli vystavovaný na odív, a čtveřice těchto  
experimentátorů působí takřka speleologic-  
ky, jako dobrodružná výprava do podzemí  
nikoli jeskynního, nýbrž zvukového, hlubín-  
ně-muzikálního. Snad vás neohromí na první  
poslech, tím spíš je ovšem možno odhalovat  
zašifrovanost těchto "momentů" při dalších  
návrtech k nim. Z. K. SLABÝ

**tilia:  
petr vyroubal, jaroslav krček,  
otmar mácha**  
Arco Diva.

Zařazení písně *Nepi, Jano* na začátek  
tohoto CD bylo dramaturgickou chybou,  
která dost možná odradí posluchače, pro-  
něž by zbytek nahrávky byl zajímavý. TILIA,  
soubor absolventů pizeňské konzervatoře,  
na ní představuje svůj pohled na zpracování  
folklórních inspirací. Vedle českých a  
moravských lidových písní zde najdeme  
původní - lidovou hudbu inspirované -  
kompozice Petra Vyroubala (vedoucího  
souboru), Jaroslava Krčka a Otmara Máchy.  
Vyroubal je také autorem úprav písní. Ty  
představují problematičtější část CD. Po  
harmonické a instrumentační stránce neo-  
pouštějí lidově jednoduché postupy, pouze  
krotí spontánnost projevu. Ani školový hlas

zpěvačky Marty Dunové - jinak ovšem veli-  
ce dobré mezzosopranistky - výsledku  
nepomáhá, jen zvýrazňuje nerozhodné  
balancování mezi autentičností a stylizací.  
Zatímco u starších písní (*Píseň Tobiášova* na  
nápěv J. A. Komenského, *Smrti tanec* z 18.  
století) tato nerozhodnost tolik nevadí,  
u ostatních, zvláště u moravských je to horší  
a zmíněný úvodní kousek je nejslabším mís-  
tem.

Bezesporu zajímavější jsou původní  
skladby, v nichž se také nejlépe ukazují  
hráček kvality interpretů. Petr Vyroubal je  
zde zastoupen třemi díly (*Valachica, Osud  
lidský, Lidové motivy*), v nichž si jako sklada-  
tel dovoluje více než si dovolil jako aran-  
žér a lidovou melodiku a taneční rytmy har-  
monicky i rytmicky obohacuje. Inspirace  
hudbou Jaroslava Krčka (který je pod  
nahrávkou podepsán i jako hudební režis-  
sér) je zřejmá, výsledný tvar je však přeci  
jen jednodušší. Potvrzují to Krčkovy *Tři  
tance ve starém slohu*, které kromě větší  
vrstevnatosti mají také působivější, neurči-  
tě historickou, atmosféru. Spojení lidových  
inspirací s rytmy renesančních či středově-  
kých tanců je tak trochu Krčkovou obchod-  
ní značkou, zatím však stále schopnou  
zaujmout. Nejstarší z trojice skladatelů,  
loňský osmdesátník Otmar Mácha je para-  
doxně nejodvážnější v zacházení s lidovým  
materiálem. Jeho *Zpěvy Horňácka* nezakrý-  
vají syrovost předlohy, transformují ji ale  
do řeči hudby umělé, která se nebojí diso-  
nancí a složitějších struktur. Třeba v úvodní  
písní *Hojáčky* je jednoduchý popěvek při  
každém opakování zabalen do jiného  
doprovodu, při pozornějším poslechu lze  
identifikovat typické figury hornáckých  
hudců ukryté do kontrapunktických vazeb.  
Interpreti také jako by zde ztratili zábrany,  
které jim u lidových písní bránily hrát  
s vervou.

Text v bookletu řadí soubor do kolony  
world music. Snad by bylo vhodnější hovo-  
řit zcela tradičně o folklórismu - v případě  
Máchy poučeném odkazem Leoše  
Janáčka, v případě Krčka a Vyroubala  
spíše romantizujícím a idealizujícím.

MATĚJ KRATOCHVÍL

**markus eichenberger's domino:  
concept for orchestra**  
Emanem.

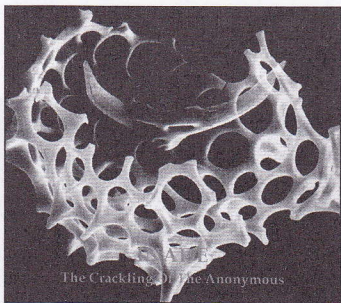
Martin Davidson pochopitelně preferuje na  
svém Emanemu především britské improvi-  
zátory, nezpěčuje se však vpustit do tohoto  
téměř výlučného hájemství hudebníky  
z jiných zemí. Pokud si to ovšem zaslouhují.  
A to je právě případ švýcarského klarinetis-  
ty (zde), alt-, tenor- a baritonsaxofonisty, ale  
také hráče na alphonu (na jiných deskách)  
Markuse Eichenbergera, jehož dosavadní  
činnost byla spojena zejména se švýcarský-  
mi Unit Records. Eichenberger vystupuje  
jako sólista, v saxofonových kvartetech, po  
boku Andresse Bossharda (Deform),  
Alfreda Zimmerlina a dalších. *Concept for  
Orchestra*, vydaný na Emanemu pod čís-  
lem 4084, rozšiřuje záběr jeho souboru  
Domino na orchestrální platformu, přičemž  
verzálkami a tučnějším profilem zvýrazněná  
slova dávají dohromady potenciální druhý  
název alba DOMINO ORCHESTRA.

Jména třináctičlenné hudební suity nejsou  
zdaleka neznámá: vynikající violistka  
Charlotte Hug vydala právě na Emanemu

sólový kompakt *Neuland* a její přínos na desce *Domina*, nahrané v dubnu 2001 v curijském studiu je nezanedbatelný, houslista Helmut Bieler-Wendt se nám nevymaní ze spojitosti s Ferdinandem Richardem, trombonista Paul Hubweber vyvolá jméno Paula Lovense a Johna Edwardse (s nimiž před rokem natočil album *Papaio*), vokalistka Dorothea Schürch navodí neobvyklé spřežení s Fredym Studerem (na jeho *Duetech*) atd.

Concept for Orchestra je jak predestinovaným dílem vedoucího klarinetisty (který "diriguje" prostřednictvím proměn svých pěti nástrojů i pomocí posunků), tak improvizací celého kolektivu. Nepředstavujeme si však ani v nejmenším nějakou chaotickou promiskuitu zúčastněných hráčů nebo volutární bezbřehost: Eichenberger nám nabízí šestivětou symfonii, která má svůj řád, sice velice proměnlivý a leckdy protikladný, avšak přirozený a poutavý. V průběhu téměř šedesáti minut při poslechu prostřídáme napětí, až hlubinnou záhadnost, hravou meditativnost, zvukové hledačství, slavnostní uvolnění, až nezřízený, přitom však ukázněný atak, švitoření zúčastněných dam (vedle Dorothee Schürch se tu hlasově podílí Marianne Schuppe), lahodnou pohodu, váhavé, až polozamilklé posouvání hudební krajinomalby - a tak bych mohl pokračovat. Je to skutečně dílko, které má svůj vyhraněný koncept a k němuž je možné se vícekrát vracet, aniž v nejmenším nudí.

Martin Davidson měl při výběru titulu opět šťastnou ruku. Z. K. SLABÝ



**inade:**  
**crackling of the anonymous**

Loki.



**firšt law:**  
**refusal as attitude**

Loki.

Lipské vydavatelství Loki Foundation ([www.loki-found.de](http://www.loki-found.de)) se dle svých vlastních slov zaměřuje na ambient, noise a neofolk. Pravda je ovšem mnohem pestřejší.

Dvojice zvukových kartografů (jak sami sebe označují) Inade (Rene Lehmann, Knut Enderlein) na svém posledním albu ukazují na posledním pražském vystoupení (ve trojici). Volně tekoucí hladivý, barevný a mohutný zvukový proud ustupuje do pozadí, aby společně s většinou nenápadnými rytmy tvořil podklad pro nepravidelné zvukové erupce. Tyto útržky hluků v pomalém tempu projev Inade sice posouvají až na dohled hranicím noise, vždy však mají obroušené hrany a bezezbytku ladí s ambientním pozadím. Temné odstíny většiny z desítky skladeb nalézají protiváhu v převážně nerytmicky řazených quasi-přírodních zvucích, takže fantastní atmosféra celého alba ze všeho nejvíce připomíná radostný zpěv ptáků nad vybuchující sopkou. Časté používání výšek a basů na hranici slyšitelnosti probouzí dojem, že jsme obklopeni dějem, z něhož dokážeme vnímat jen nepatrnou část. Je to asi jako když stojíte uprostřed Maroldova panorámatu, tušíte množství výjevů za svými zády, ale nikdy nemůžete spatřit vše najednou.

Z nastíněné atmosféry vybočují jen *Chapel Perilious* a *The Engine Of Space*, decentní odrazy paperbackové temnoty v podstatě velmi (nechtěně) veselého severského vydavatelství Cold Meat Industry, jehož poetiku Inade nasáklí v období alba *Burning Flesh* (2000), a nejnoiseovější *Breath Like Ground Glass*.

Jednočlenný projekt Andree Wahmanna *Firšt Law* je na první poslech pravým opakem Inade. Obrátme aráže Inade naruby, potlačme hlukovou stránku, vyzvedněme libé harmonie a příjemně elektronické bzukoty a máme před sebou nejméně polovinu výrazových prostředků Wahmannovy dílny. Ovšem pozor, tak jednoduché to přece jen nebude. Wahmann z těchto prostředků stvořil pozoruhodně konceptuální, koherentní a zároveň eklektické dílo libující si v riskantním kombinování podbízivosti, chladu, chytlavosti a pompy. Úvodní *In This Final Fleeding Second Of Life* po pomalém fade-inu zvukové stěny překvapí téměř triphopovým vyfukáváním a plynule přejde do zvukově podobné *A Generation Wasted* s líně postrockovou aranží i rytmem. Tohle spojení rocku s ambientem bez použití kytar a bicích tak, že nepůsobí kýčovitě ani až příliš důvěrně, je tím nejvýjimečnějším, co nám Wahmann v různých podobách servíruje, a musím říci, že jsem nic podobného dosud neslyšel. Při třetí *Denial* (jako vždy zde přetrvává něco zvuků z minulé skladby) dojde ke zklidnění v podobě bzukoty různé hlubokých tónů a ruchů, dramatickou (*I Am Not A*) Coward, při níž se na monotónní tikání nabaluje stále více a více klávesových ploch, album poprvé vrcholí.

Následující čtyři skladby z nejrůznějších úhlů zkoumají možnosti zásnub ambientu s rockem, ale také se studenou newromance (ne nepodobnou *Legendary Pink Dots* konce osmdesátých let), a trochu etnických motivů (*The End Of The World* - Concept gradující čtyřtónovým motivem „zvonů“). Pětidílná titulní skladba pak na ploše čtyřadvaceti minut oživuje napětí úvodní čtveřice tracků a celé album velmi pregnantně shrnuje. A přestože většina prostředků a postupů *Firšt Law* stále patří do industriálně ambientní zbrojnice, nejvíc jsem při poslechu tohoto skvělého alba myslel na Pink Floyd. PETR FERENC

**suí vesan:**  
**suí**

Millenium Records.

Slovenská zpěvačka Suí Vesán sklízí ve světě úspěchy jako představitelka world music, středoevropský posluchač by její hudbu nejspíše klasifikoval jako folk. Její album je vlastně zcela prosté. Hlas, kytara, pár bubínků a chřestítek a v jednom případě harmonika. Hlas je jejím hlavním trumfem. Je to hlas velice příjemné barvy, ať v klidnějších nebo v rytmičtějších písních a Suí Vesán s ním umí zajímavě pracovat. Jen decentně je na některých místech využito studiové techniky k dodání dalších vrstev zpěvu nebo k vytváření ozvěn.

Texty písní jsou někdy ve slovenštině, jindy v jakémsi smyšleném jazyce, v němž sice nerozumíme obsahu slov, ale význam a emoce můžeme vytušit. Pohrávají si s přírodními motivy a svojí fantazií překračují folkové hranice. Melodické nápady jsou rovněž průzračně jednoduché, v některých případech (*Makovienska*, *Dva biele koně*) je to jednoduchost s hitovým potenciálem. Kdesi v pozadí je cítit vliv (transformovaný) slovenské lidové hudby: na jedné straně melancholických táhlých písní, na druhé straně výskání při temperamentních tancích. Úsporný je i kytarový doprovod, občas lehce dotčený bluesovým citěním. Prostota písní má ovšem i svou odvrácenou stranu. Dvě tři písně jsou spolehlivě zapamatovatelné, ostatní se jedna druhé podobají možná více než by bylo dobré a pár aranžérských nápadů by rozhodně pomohlo.

MATĚJ KRATOCHVÍL

**dave douglas:**  
**freak in**

Bluebird/ RCA.

Přestože je *Freak In* již dvacátým Douglasovým albem, čekalo se na ně velmi netrpělivě. Předcházela je pověst, že Douglas představí zase něco nového. A opravdu se zdá, že recenzenty tolik vyhledávané srovnávání Douglase s Milesem Davisem začíná časem nabývat na přesnosti, přestože nám toho mnoho nenapoví ani o jednom z nich. Douglas, jak při poslechu záhy zjistíme, sice nezměnil styl své hry na trubku, ale začal kompozičně uvažovat způsobem, který v sobě organicky zahrnuje práci se samplovaným materiálem a neomezenými zvukovými možnostmi nahrávacího studia, především softwarovou modifikací zvuku jednotlivých nástrojů. Stejně jako Davis tedy ani Douglas nehodlá ustrnout v jedné vítězoslavné poloze. Chce být tam, kde se děje něco nového. A digitalizace zvuku, která může každou sekvenci tónů či ruchů rozložit, přeskupit, zasmyčkovat nebo libovolně přeladit, takovou novinkou nepochybně je. Problém je ale v tom, že nepřináší jen další (analogový) nástroj, ale požaduje po hudebnících vydat se trochu jiným směrem, než byli dosud zvyklí.

Douglasovy kroky tímto novým směrem nepochybně stojí za pozornost. Na albu však překvapí nejen způsob, jímž si Douglas zkouší nové kompoziční myšlení, ale také barevnost a vyváženost celkového soundu jeho ansámblu. Douglas na jedné straně občas ponechá elektronickým nástrojům až

komickou syrovost, na druhé straně se nebojí vyvážit texturu rovným zvukem španělky (Romero Lubambo); jinde zase trhaným riffům Marca Ribota tvoří protiváhu velmi čitelný chod bicích (alternují za nimi Joey Baron a Michael Sarin), které opisují křivku od základní jazzové polohy přes rock k trippu.



DAVE DOUGLAS

Styly a polohy desky se tedy prolínají stejně nepředvídatelně, jako klubka šnůr z fotografií v bookletu. Na druhé straně nelze přehlédnout, že některé kompoziční postupy jsou předvídatelné téměř dokonale – a tedy ani to, že Douglas se tak trochu přiblížil mainstreamovému uvažování. Proč? Jedno možné vysvětlení nabízí obsah bookletu. Stejně jako v minulosti vznikla i tato deska z reflexe rozmanitých

inspirací, které Douglas čerpá nejen z hudby, ale i z knih, architektury, obrazů. A o tom, na jakém světovém názoru Douglas dnes stojí, nás zde opět explicitně zpravuje. Tentokrát má však seznam jeho inspirací výrazný politický náboj: figurují zde politická aktivistka Naomi Klein, uruguayský autor Eduardo Galeano a Světové sociální fórum v brazilském Porto Allegre (leden 2003). Jinak řečeno, Douglas si usmyslel natočit nejen hudebně objevnou, ale též politicky angažovanou desku – a taková deska nemůže chtít oslovit jen úzký kroužek poučených. Je samozřejmě diskutabilní, jestli může mít hudba beze slov obdobný účinek. Douglas nicméně žádné pochyby nepřipouští a jeho recept na nápravu světa je obdivuhodně jednoduchý: stačí pustit politickým vůdcům desku do sluchátek a čekat, až hudba změní jejich myšlení.

Pro směr zvaný třeba jazztronica představuje *Freak In* další příznivou zprávu: tam, kde by se jiný mohl snažit o jalové míšení dvou nesourodých prvků, Douglas přiznává elektronickým hudebním postupům jejich svébytnou logiku a často subtilně přizpůsobuje jazz jim – přestože je stále ještě mnohem blíže jazzu než -tronice. Několik zahraničních recenzentů hovoří o Douglasově „nejlepší desce“. Nechci propadnout iluzi, že jsem arbitř vkusu, a tak si podobná hodnocení odpustím. Jedno snad ale být řečeno může. *Freak In* nejen stvrzuje fakt, že Douglas je chodící definicí nadprůměrného jazzu, ale jasně ukazuje, proč jí téměř jistě bude i pro léta příští.

TOMÁŠ MARVAN

**badawi:  
soldier of midian**  
Roir.

**raz mesinai:  
before the law**  
Tzadik.

Jeruzalémský rodák Reuel 'Raz' Mesinai se s výbušnou situací na Blízkém východě vyrovnal po svém, totiž jakýmsi zmnožením a rozvolněním své kulturní identity. Již od dětství údajně trávil mnoho času v Sinajské poušti ve společnosti muslimských beduinů a jemenských a marockých židů, jejichž stylu bubnování se učil; později vstřebal ještě perské, indické a afrokubánské styly. Následně přesídlil do New Yorku, kde dnes své exotické zážitky zajímavě reflektuje a rozvíjí jako jeden z předních DJ's místní vytříbené scény. Mnohonásobné identitě zřejmě v dětství zcela přivykl, takže se jednou objevuje pod svým vlastním jménem, jindy pod hlavičkou Badawi (arabsky „beduin“, „nomád“), jindy zas jako přední člen newyorského spolku „Academy of Underground DJ's“, kde kromě něj figurují hráči, kteří výrazně přispěli k tomu, že dnes práci se smyčkami a gramofonem vnímáme jako plnohodnotné umění – namátkou DJ Spooky a DJ Olive. S posledně jmenovaným Mesinai tvoří seskupení Rotor, které se zaměřuje výhradně na zvukové možnosti gramofonu, s Johnem Wardem pak duo Sub Dub.

Mesinai alias Badawi hned od prvních tónů desky rozehrává hutné pulsování živých nebo elektronicky modifikovaných

Památník Vítkov

20.&21.6.2003

20:45hod

# DEKONSTRUKCE

miroslav Srnka

Podvrhy

pro mužský  
vokální soubor

michal Rataj

Vítkovské oratorium

pro soprán, mužský vokální  
soubor, varhany,  
komorní ansámbl  
a elektroniku

Schola Gregoriana Pragensis

Ceské chorální zpěvy

irena Houkalová = soprán  
schola Gregoriana Pragensis  
Tunning Metronomes

zbyšek Brůj = produkce

lukáš Vendl = varhany  
david Eben = umělecký vedoucí  
markol vanovič = dirigent

pavla Brčáková = design

» jedinečný objekt pražského panoramatu  
» monumentální objem naplněný soudobou hudbou  
» dvě skladby přemítající nad kulturními pilíři naší minulosti  
» Hospodine, pomiluj ny v oratoriu s elektronikou  
» texty Rukopisů v aktuálně pojatém zvuku ansámblu doby svého údajného vzniku  
» světlo, prostor, [do]zvuk, elektronika  
» minulost a mládí

SHOCK



perkusí (darbuka, zarb, bendir, kastaněty...), doplňované samplovými zvuky a hlasy a jednoduchými melodiemi fléten. O zamýšleném účinku alba není pochyb. Mesinai se snaží obrátit monotónnost, která jinak stohy cédéček elektronické hudby odsuzuje k naprosté efemernosti, ve svůj prospěch. Téměř vše je podřízeno hypnotickému působení rytmické struktury, která je v některých případech natolik intenzivní, že by mohla přivodit změněné stavy vědomí. Mesinai prostě přímočaře pokračuje v práci svých učitelů, přičemž si na pomoc bere moderní techniku. Deska jistě vzbudí frenetické nadšení u příznivců žánru, ostatním pak může sloužit jako ukázka inteligentního DJ-ingu, který může mít smysl poslouchat i mimo úzce vymezený prostor tanečního parketu. Mesinaiovu charakteristiku své vlastní hudby ocitují nejen jako léhavé pojmenování obsahu *Soldier of Midian*, ale pro neméně výstižný popis nomádské existence: „...nomádi, stejně jako zvuky a rytmy této desky, putují, ale nikdy nezabloudí.“

Jak již bylo řečeno, jistý přesah propůjčuje albu autorova hudební inteligence. Ta získala velmi nepředvídatelný výboj na Mesinaiově disku *Before the Law*, který přidal zas další výrazný kamínek do pestré mozaiky Zornovy řady „radikální židovské kultury“ vydávané u Tzadiku. Mesinai tentokrát řeší obtížný úkol: jak převést dílo Franze Kafky do zvukové formy? Kafka sám k tomuto účelu přece neposkytl žádné pokyny. Ale, jak připomíná ve své zajímavé recenzi „Audio Kafka“ Josh Kun (<http://www.sfbg.com/AandE/Frequencies/101.html>), „Kafkovo psaní o vlastní marné existenci, jeho odpor ke své vlastní lidskosti, byly také naplněny zvukem a hudbou; peripetie jeho postav jsou často prodchnuty zvuky, které jim nikdy nedají zapomenout na to, že není úniku.“ A skutečně: například znakem toho, že popravčí stroj v povídce *V kárném táboře* přestává fungovat, je jeho stupňující se skřípění. Mesinai tedy nevaří z vody, ale promyšleně rozvíjí ten aspekt Kafkova díla, kterého bychom si s největší pravděpodobností ani nevšimli.

Album se pohybuje od čisté zvukové koláže (která nejen dobře evokuje pocit z četby Kafky, ale také napovídá, proč byla část Mesinaiovy hudby k horru Hellraiser 6 zamítnuta jako „pro ten film příliš strašidelná“), přes kombinaci samplovaných zvuků s živými nástroji po nevšední instrumentální sóla. Do popředí vystupuje houslista Mark Feldman a jeho charakteristický zvuk (který, proč to neřci, už bohužel začíná být poněkud stereotypní), dále zazní cello, housle, viola, doplňuje je hoboj, anglický roh a ženský hlas. Po poslechu, který je stejně málo oddechový jako texty Kafky samotného, roste chuť na další tzadikovský počín, který by měl brzy vyjít: Mesinai tentokrát bude provádět zvukovou fenomenologii kozí kůže. TOMÁŠ MARVAN

**john wolf brennan:  
the well-prepared clavier**  
Creative Works Records.

Jde o další (řekl bych: přímo nezbytný) příspěvek k poznání dublinského rodáka a domovským právem švýcarského klavíristy Johna Wolfa Brennana, jehož dvě krajní

polohy ukazují například alba *Pago Libre* a *Momentum 3*, vydaná na Leo Records (viz recenze na straně 28). Sólové album s dvojjazyčným názvem *The Well-Prepared Clavier / Das Wohlpräparierte Klavier* vyšlo na Brennanově "domácí" značce Creative Works Records - stejně jako předtím tři obdobně laděné opusy *Blue Trilogie* nebo kompakty skupinové. Na nichž kromě dalších spoluúčinkujících vokalistka a akordeonistka Corin Curschellas, saxofonista Wolfgang Puschneig, ale také naše dávná známá z okruhu anglického rocku v opozici Lindsay Cooper nebo Moskevské Rachmaninovo Trio.

Na Brennanovi je při bedlivějším poslechu čtyřiařicetkrát čísel jeho sólového CD patrné, že jde na jedné straně o muzikanta s téměř bezbřehou imaginací, který dokáže vykouzlit efektní zvukovou ambaláž, s jakou se hned tak u jeho kolegů nesetkáme, na druhé straně však zároveň o vzdělaného a poučeného skladatele, protřelého studiem na školách jak v Dublinu či Bernu nebo Luzernu, tak v New Yorku. To znamená ustavičné vyrovnávání hledačských exkurzů s pevným virtuózním zázemím, takže na desce *The Well-Prepared Clavier* najdeme celou škálu přístupů od hlukových překvapovaček po mistrné koncertní vystoupení (v Moskvě v duetu s pianistkou Marianne Schroeder nebo v Londýně při účtění Sergeje Kurjochina).

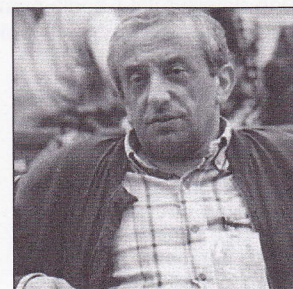
Brennan nenásilně kombinuje perfektní klávesovou hru (řečeno s tituly dvou skladeb: od asonance k rezonanci) s vhloubením do strunného nitra nástroje, se zcizováním zvuků pomocí preparování (je tu sedm studií, jak s přidávkami prvky zacházet, přičemž jedno označení je obzvláště příznačné: imaginární thriller), a také s prolínáním zvuků světa, který nás obklopuje. K poslednímu bodu patří například patero improvizací s námětem ruských dveří, vždy jinak pochopených - od puškinského masivního motivu po skřípavé *Mos cowboys* - nebo vhloubení klavírních zvuků do projíždějící vlakové soupravy. Pohrává si tu zároveň s cizími vzory či inspiracemi pod průhlednými označeními *to John C. (Age)* nebo *to Györgi K. (Ur Tag)*. A tak podobně.

Mohlo by se zdát, že jde o melanz, která má vyjevit všechny hudebníkovy schopnosti na přeskáčku - od křehké váhavosti po velerychlý útok, od chytlavé skočnosti po zašifrovanou zadumanost. Není tomu tak. Brennan si uvědomuje přesnou míru, kam až může/chce zajít, dovede vyrovnat experiment s komorním laděním, buduje vnitřní prokomponovanost alba (od *Prelude* po *Postlude* s živými přidávkami). Dovede prostě vybalancovat (ano, to je přesné označení) svůj prostor mezi krajností dobrodružných ataků a jemného oslovení posluchače tak, že máme chuť si jeho hudební eskapádu znovu (a znovu) zopakovat. Je to klavírista, který skutečně stojí za pozornost. Z. K. SLABÝ

**the ganelin trio:  
ttaango... in nickelsdorf**  
Golden Years of New Jazz / Leo Records.

Pamatuji si je jako dneska. Někdejší sovětské agentury k nám většinou vysílaly soubory či jednotlivce, kteří nepřesahovali zaběhnutý a všitý průměr. S tím i při jazzových festivalech všichni počítali a odebrali

se k sídlům napájení, jež lemovaly (a dodnes lemují) sál Lucerny. Pojednou se na scéně objevili klavírista Vjačeslav Ganělin, saxofonista Vladimir Čekasin a bubeník Vladimir Tarasov. Byla to smrtě zcela nečekaná hudba na pódiu a smrtě návštěvníků, kteří se od barových pultů řítili do sálu a k pódiu. Dneska už jsme na ledacos zvyklí, ale tehdy - při pražském vystoupení tria - působilo vystoupení Ganělina a jeho kolegů jako bouře, která dokázala vyčistit ovzduší. Není divu, že se Supraphon (zásluhou Antonína Matznera) ihned rozhodl natočit s touto vynikající trojicí desku, a rovněž není divu, že tato deska byla dlouhý čas zadržována, než byla (při)puštěna na trh.



VJAČESLAV  
GANĚLIN

Ve světě ovšem bylo Ganělinovo trio známé díky Leo Feiginovi, který na svých Leo Records vydával - údajně bez vědomí a proti vůli ruských hudebníků - všechno avantgardní, co se v Sovětském svazu vyskytlo a co smělo koncertovat i na festivalech v zahraničí (byť sporadicky). A tak na Leo Records vyšla téměř všechna základní díla tria včetně *Poco-a-poco*, *Ancora da capo*, *Con affetto*, *Con anima* atd. a ruská firma Melodija se chtěla nechtíc musela k těmto edičním počínům přidružit, což jsme uvítali, neboť minimální počet oněch vinylových desek dospěl i k nám. V současné době, když Feigin založil edici Golden Years of New Jazz, patří pochopitelně reedice Ganělin Trio k základním kamenům jeho repertoáru - nejnověji právě *Ttaango... in Nickelsdorf*, zaznamenané 19. října 1985 v nickelsdorfské Jazzové galerii. Najdeme zde typický projev souhry/prothiry trojice, oscilující mezi základním skeletem kompozice a improvizacími pasážemi, vystřelujícími do všech stran - od swingu přes be bop, komorní vřocnost i free-jazzové dryčnicství po odezvy folklórní minulosti. Tento projev, oscilující mezi uhrančivostí, majestátností, horečnatostí, nezbedností či umínutostí, se nedá detailně popsat, protože jeho úspěch závisel na třech osobnostech tak protichůdných mentalit i charakterů, což ovšem právě jistilo osobitost, překvapivost, střídání nálad i "žánrů", tlumenějších epizod s výbušností a teatralností. Takto vyznívá i nickelsdorfský večer, vydaný původně v roce 1986 na dvou LP v limitované edici 500 výtisků a na CD doplněný o tehdy nezařazený čtvrtý přídavek. Ostatně i přídavky jsou zde lákavým soustem: nejenom osobitě ztvárnění Gershwinova hitu *Summer Time* nebo naprosté přetvoření skladby Kurta Weilla *Mack the Knife*, ale i Ganělinova rozchechtaná skladba *Umtza Umtza*, která strhla přitomné obecenstvo a bezesporu strhne i dnešního posluchače. Jako ostatně celé dvojalbum. Z. K. SLABÝ

# CD mini recenze

## black dice: beaches & canyons

Fat Cat Records.

Nazve-li časopis Rock & pop nějakou skupinu rámusem beze smyslu a zároveň si ji vyberou jako předkapelu intelektuální hvězdy Sonic Youth, je to důvod podívat se na věc blíže. Brooklynský kvartet konstruuje své plochy šumů, hlukových fragmentů, beachboy-sovských ozvěn a podivných vokálů bez příspění samplerů – jen jako „zmutovaná“ kytarová kapela. Dost vymyšlené, se svébytnou prezentací (hraní v uzavřeném skleníku, publikum venku), nejpůsobivější jsou však extatické klimaxy společného nájezu.

## concerto köln, sarband: dream of the orient

Deutsche Grammophon.

Toto album ukazuje, jak se „vojna s Turkem“ promítla do evropské hudební kultury. Skladby Mozarta, Glucka a dalších skladatelů 17. a 18. století, které byly tureckou hudbou ovlivněné nebo měly mít orientální kolorit, tu stojí vedle původní turecké hudby podle zápisů tehdejších cestovatelů. Soubor Sarband je v interpretaci turecké (a také středověké) hudby uznávanou autoritou, podobně jako Concerto Köln v interpretaci hudby klasicismu. Zajímavý materiál pro úvahy o ovlivňování kultur, ale především krásná hudba.

## conference call: variations on a master plan

Leo Records.

Německý klarinetista a saxofonista Gebhard Ullmann je doma v Nové hudbě, zároveň i v etnickém hraní: zajímá ho zvukový detail nástrojů i jejich využití v různých kulturních kontextech. Zde vede hovor s dvorním šaškem freejazzového dvora, bubeníkem Hanem Benninkem, a dvěma Američany (Michael Jefry Stevens – klavír, Joe Fonda – kontrabas). Od volných ploch k invenčnímu „těžšímu“ modernímu jazzu, jako oddech vlastní aranžmá Nina Roty.

## lol coxhill: out to launch (2001-2)

Emanem.

Klasik evropské scény mezi free jazzem a nadstylovou improvizací, zaznamenaný po čtyřicetileté zkušenosti. Sóla ohledávají zvuk, mechaniku a stylovou historii nástroje, od jednotlivého skřípání po bopové fráze. Coby desetiminutové intermezzo třináctičlenný improv-band (V. Weston, S. Beresford, P. Thomas...) s dechy, elektronikou i těremíny. Nahrávka-dokument: odtrženo od situace vzniku se toto poslouchá podstatně méně snadno.

## discom: automoto

Deco.

Lionel Fernandez a Erik Minkinen aka Discom, tvůrci dalšího levelu hry chybová avantgarda, zbloudilé řezavé střepy digitálního noise povyšují na hlavní chod a „rozumně“ destruovaný zvukový proud s náznaky jemnosti propouští jen vzácně. Třináctikusé Automoto vzkazuje, že nahodilost přerostla krčící se řád a definice nepřijemného zvuku (ro)zrušil virus, jenže kouzlo zakryl technologický opar a zbývá pouze extrémně namáhavý poslech páchnoucí sterilitou budoucnosti.

## enrico fazio septet: zapping!

Leo Records.

Jazzová poststylová zpráva z plodné italské scény. Dechový septet s houslistkou zkouší „a recycling project“, ale kýžené styly vždy velmi přetavuje. Kitsch pracuje s postupy-klišé italské opery, Igor dává tématu z Pétii a vlka rytmus Scotta Joplina. Fazio: „Přítel mě požádal, ať napíšu něco o pocitu létání. Tak jsem do Aria Pura protkal Bacha filmovou hudbou a požádal hráče o kolektivní sólo v africké atmosféře.“ (Dů)vtipně, italsky vítání, intertextové.

## franz gratkowski quartet: spectral reflections

Leo Records.

Patrně nejsilnější z aktuálních titulů londýnského vydavatelství pro improvizaci. Klarinetista (+ bcl, as) Gratkowski připravil obrysy skladeb pro hráče úsporné a jisté dikce: nedocentelný šifřitel invenční atmosféry je především hráč na bicí Gerry Hemingway. Výborná skladba *Loom* vyrůstající z unisono úderů. Spíš soustředěnost než exprese, spíš komorní než jazzové prvky. Info a partitury viz [www.gratkowski.com](http://www.gratkowski.com).

## tord gustavsen trio: changing places

ECM.

Vzpomínáte na alba cellisty Davida Darlinga či klavíristy Ketila Bjørnstada? Producent Manfred Eicher jim dal najevo, že ECM tu a tam chtějí vydat čistě harmonickou hudbu bez rozporů a hloubky. Gustavsen je z jednoho úhlu pohledu kultivovaný a lyrický, v jádru však jarrettovštější zbraň typu Malásek-2003. Bizarní sebekontrolou v hezké komunikativnosti. Prodejně velmi úspěšná položka firmy, o jejíž výtečnou většinu katalogu si netřeba činit obavy.

## charlotte hug: neuland for viola solo (2001-2)

Emanem.

Jméno švýcarské improvizující violistky, performerky a vystudované scénografky se míhá v mnoha souvislostech, tato vizitka je (i díky textu) dobře objasňující zprávou. Hug komunikuje hrou s vlastními vizuálními abstrakty „sonicons“, pro nahrávání vyhledává tunely, podzemní chodby, S&M mučírnu, věznic, místa zatížená historií. Hraje mokřím smyčcem. Využívá i elektroniku, ale Neuland, balancování na hranici (ne)známého a (pod)vědomí, je poctou akustickému hraní.

## terje isungset: iceman is

Jazzland.

Led jako materiál pro nové hudební nástroje, led jako zdroj zvuku, natáčeno ve stavbě z ledu. Domyšlený a zvukově pestrý projekt s elitou severského jazzu. Pro Vesalovu vdovu, harfistku Iro Haarla se nechaly struny napnout do rámu z ledu, Arve Henriksen (Supersilent) hraje na ice trumpet a iceophone, protagonista na perkuse z ledu. Přítomni

i Hilmar Jensson a Skuli Sverisson (Alas No Axis, Laurie Anderson), zpěvačka Lena Willemark či jazzový trumpetista Palle Mikkelborg. Výsledkem chladný, zvolna tající ambient, více viz [www.isung.net](http://www.isung.net).

## massimo: hello, dirty

Mego.

Je to skřípavé hlukové jako Merzbow, je to strojově odsekávané jako Merzbow, je to celé laptopové, což v poslední době dělá už i Merzbow, je to one-man projekt jako Merzbow, má to perverzní laděný obal jako Merzbow, libuje si to v bizarním sexu jako Merzbow, dokonce začíná na M jako Merzbow, ale málo platné - není to Merzbow. Je to prachspřstý plagiát. A bydlí na Sicílii.

## angie reed: presents the best of barbara brockhaus

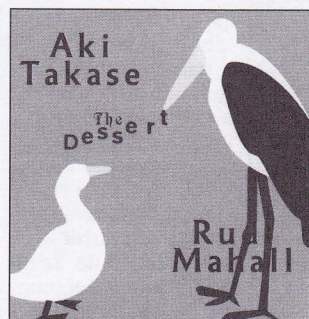
Chicks On Speed.

Německé vydavatelství brouší v soustředěných kruzích kolem feminismu a klubové elektroniky. Nezklamává ani nyní: nabízí právě tak protivnou a arogantní hudbu, jakou musejí aktivisté dělat, aby upoutali. Americko-italská Angie Reed se prezentuje v roli znučené sekretářky B. B., jež si krátí pracovní dobu pepnými představami. Reed (jinak členka popové, široce přijatelné skupiny Stereo Total) vystupuje se špičkami této svérázné scény (Peaches) a album jí produkoval člen chytře provokativních Puppetmastaz (rapujících loutkových zvířat). Kategorie: grotesque ecklehaft cabaret.

## staubgold - music out of place

Staubgold.

Výrazně povedenější kompilace než ta, kterou se vydavatelství prezentovalo v příloze časopisu The Wire. Kolínský (nadrýnský) label v současnosti zajímá hranice mezi výrazem technogickým a živým. Josef Suchy navěšuje na své „normální“ kytarové hraní řetězce zvukových modulací, F. S. Blumm vytváří s akustickou kytarou a sekvencerem struktury ne nepodobné těm od Vladimíra Václavka, Ekkehard Ehlers vede své laptopové kompozice k organickému řádu. Dále: Faust, Oren Ambarchi, Sun, Mapstation...



## aki takase, rudi mahall: the dessert

Leo Records.

Naživo by dialogy klavíru a basklarinetu asi byly poutavější: skladbičky vedou z melodického unisona do volnějších improvizací, zvuk rozšiřuje preparování piana a záměrné nečistoty klarinetové hry. Příliš jediný způsob spolupráce. Hravost obalu a dezertních názvů (*Panna cota*, *Crema au caramel*) se v muzice daří sledat jen stěží.

MINIRECENZE:

HYNEK DEDECIUS, PETR FERENC,  
PAVEL KLUSÁK, MATĚJ KRATOCHVÍL.





# Ostravské dny 2003

## Letní institut pro skladatele a interprety

### 11. – 31. 8. 2003, Ostrava

Ostravské dny jsou mezinárodním pracovním prostředím pro skladatele a interprety. Po dobu tří týdnů 30 mladých hudebníků z celého světa pracuje se špičkovými osobnostmi a hudebními tělesy v oblasti nové hudby. Práce institutu je zaměřena na orchestrální kompozice. Úzká spolupráce s Janáčkovou filharmonií Ostrava činí z Ostravských dnů naprosto výjimečnou akci. Institut vrcholí šestidenním festivalem. První ročník se uskutečnil v roce 2001 (bienále).

Lektoři – skladatelé

**Olga Neuwirth (Rakousko/SRN)**

**Petr Kotík (ČR/USA)**

**Tristan Murail (Francie)**

**Christian Wolff (USA)**

**Alvin Lucier (USA)**

Hosté

Thomas Buckner (USA), baryton  
Yurii Galatenko (Ukrajina/ČR), dirigent  
Enikő Ginzery (Slovensko), cimbál  
Peter Graham (ČR), skladatel  
Hana Kotková (ČR/Švýcarsko), housle  
Joseph Kubera (USA), klavír  
Ivo Medek (ČR), skladatel  
Roscoe Mitchell (USA), skladatel/saxofon  
Marilyn Nonken (USA), klavír

Zsolt Nagy (Maďarsko/SRN), dirigent  
Chris Nappi (USA), bicí/elektron. hudební zápis  
Frederic Rzewski (USA/Belgie), skladatel/klavír  
Vishnu Sanju Sahai (Indie/Velká Británie), tabla  
Robyn Schulkowsky (SRN), bicí  
Monika Štreitová - Popelářová (ČR), flétna  
Petr Vronský (ČR), dirigent  
Barbara Maria Willi (SRN), cembalo  
a další

## Festival Ostravských dnů 2003

24. – 30. 8. 2003 • 14 koncertů nové a experimentální hudby

Janáčkova filharmonie Ostrava • Ensemble OCNM (mezinárodní obsazení) • SEM Ensemble (USA) • členové Ars Incognita a DAMA DAMA (ČR) • Canticum Ostrava (ČR) • Tuning Ensemble (ČR) a další

Program zahrnuje: **Olga Neuwirth** *Locus...Doublure...Solos* pro klavír a tři orchestry • **Petr Kotík** *Variations for 3 Orchestras* • **Somei Satoh** nová skladba pro tři orchestry • **Phill Niblock** nová skladba pro tři orchestry • **Tristan Murail** *Gondwana* • **Morton Feldman** *Violin and Orchestra* • **John Cage** *Music of Changes, Book I* • **Christian Wolff** *David, John* • **Frederic Rzewski** *Scratch Symphony* • **Alvin Lucier** *Sweepers* • **Luigi Nono** *Cori di Didone* • **Roscoe Mitchell** *Non-Cognitive Aspects of the City* • **Earl Brown** *Available Forms II* • skladby rezidentů-studentů a další

### Záštitu poskytli

ministr kultury České republiky Pavel Dostál, hejtman Moravskoslezského kraje Evžen Tošenovský, primátor města Ostravy Aleš Zedník, ředitel Rakouského kulturního fóra v Praze Walter Persché a ředitel Francouzského institutu v Praze Didier Montagné

### Akce se koná za podpory

Trust for Mutual Understanding, město Ostrava, Ministerstvo kultury ČR, Severomoravská energetika, a.s., Moravskoslezský kraj, Architektonický ateliér Omicron-K Praha, Hotel Imperial, Auto Heller Ostrava, Hotel Maria, Velvyslanectví Spojených států amerických v ČR, Francouzský institut v Praze, Rakouské kulturní fórum v Praze, městský obvod Moravská Ostrava a Přívoz, CAC Leasing, a.s., Hayers Lemmerz Autokola, a.s., Dalkia Morava, a.s., Reproservis 3C Z-M-T-Z, Severomoravské vodárny a kanalizace Ostrava, a.s. a další

### Mediální partneři

Český rozhlas, HIS Voice

Pořádá Ostravské centrum nové hudby ve spolupráci s Janáčkovou filharmonií Ostrava a Janáčkovou konzervatoří v Ostravě  
Kontakt: OCNH, Dr. Šmerala 2, 729 92 Ostrava, e-mail: info@ocnmh.cz

**www.ocnmh.cz**

LIGHTHOUSE uvádí/presents

# VIDNA OBMANA Live (Belgium)

[www.lighthouse.cz/vidnaobmana](http://www.lighthouse.cz/vidnaobmana)

*Electronic Ethno Ambient*



*MÍSTO/VENUE: Salesiánské divadlo, Kobyliské nám. 1, Praha 8*

*DATUM/DATE: čtvrtek/ thursday 15.5.2003*

*ČAS/TIME: 20.00 HOD*

*KAPACITA/CAPACITY: Limit 400 OSOB/PERSONS*

*PŘEDPRODEJ/PRESALE: Ticketpro 299 Kč + poplatek. Na místě/Door 400 Kč.*



## THE HAFLER TRIO

*and very certain others*

BRINGING light and joy TO  
the salesian theatre 24-05-2003

20:00

arranged by NEXTERA  
<http://www.nextera.cz>

<http://www.haflertrio.com/light-and-joy.html>  
<http://www.brainwashed.com/h3e/light-and-joy.html>

Ticketpro: 299 Kč + fee  
Door: 400 Kč

Salesiánské divadlo, Kobyliské nám. 1, Praha 8 Kobylisy