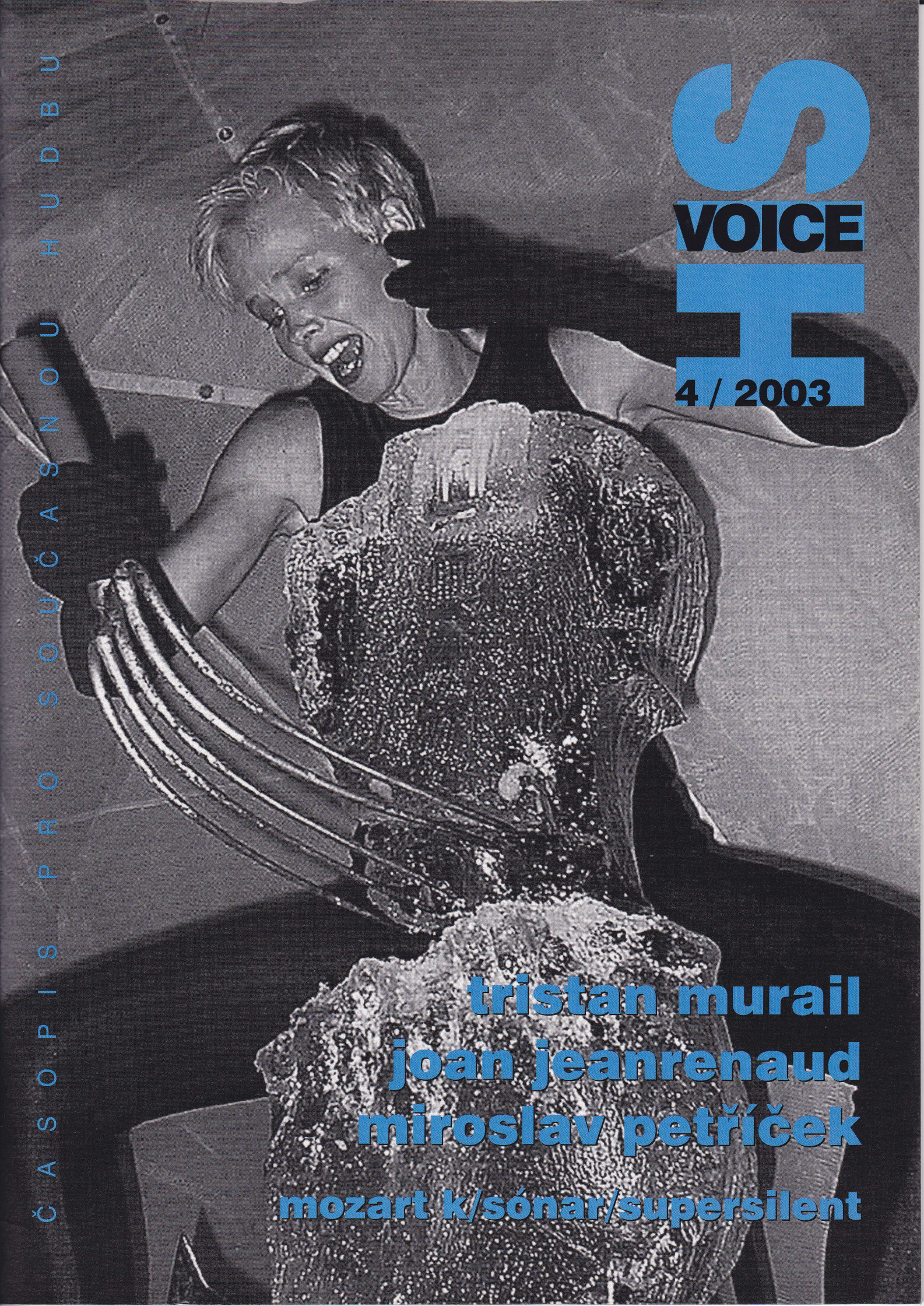


SITI VOICE

4 / 2003

ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

tristan murail
joan jeanrenaud
miroslav petříček
mozart k/sónar/supersilent

BOSKOVICE 2003

11. ROČNÍK
FESTIVALU PRO ŽIDOVSKOU ČTVRŤ

17.–20. ČERVENCE

MUZIKA: Kormorany (PL), Michal Prokop & Friends + hosté Jan Hrubý a Luboš Andršt, Trottel (H), Jan Burian, Hm..., Znouzectnost, Oswald Schneider, Chiki Liki Tu-A (SK), OTK, Činna & Johannes Langer (CZ/A), Oldřich Janota, Ridina Ahmed, Dagmar Andrtová, Chór vážskych muzikantov (SK), Relaxace, Nijak, Ta Jana z Velké ohrady, BBP, Phil Shöenfelt & Southern Cross (UK/CZ), Methylated Spirits (AUS/UK)...

DIVADLA: Continuo, Ryuzo Fukuhara & Tonton Macoutes (Jap/CZ), Kvelb, D.I.V., Komediokrafť, ÚSTAF Brno, Noriuki Sawa (Jap), T.E.J.P., Naboso...

AUTORSKÁ ČTENÍ: Jáchym Topol, Jiří Kratochvil...

VÝSTAVY: Markéta Othová, Evžen Sobek, Viktor Kolář...

FILMOVÉ PROJEKCE, VÝLETY, REGGAE DJ'S, ŽONGLÉŘI...

Vstupné na výstavy, jednotlivá divadelní představení a koncerty a další akce od 10 do 200 Kč, permanentní vstupenka na koncerty a filmy v letním kině a výstavy 380 Kč, permanentní vstupenka na oba dny divadelní přehlídky na hradě 200 Kč.

V předprodeji, přes internet a členové sdružení Unijazz 10% sleva.

Více informací: **www.unijazz.cz**

Změna programu vyhrazena

pořádá Unijazz ve spolupráci s městem Boskovice a rodinou Mensdorff-Pouilly
za finanční podpory MK ČR, Nadace ČHF a Nadace ČLF

obsah

Glosář 2

Nové výzvy pro Joan Jeanrenaud
Rozhovor (Matěj Kratochvíl) 4

Ozvěny přírody
Expozice nové hudby 2003(Petr Bakla) 7

Moderní hudba je nepochybně možná
Rozhovor s Miroslavem Petříčkem (Lukáš Jiřička) 9

Rozeznívání prostředí
Nomádská hudba v současném životě(David Toop) 12

Ponoření do přírody
S Tristanem Murailem o přírodě, vědě, a „spektrálním stylu“
(Miroslav Pudlák) 14

2003: Hudební odyssea
Hudební film na festivalu v Karlových Varech (Pavel Klusák) ..16

Mozart K: i cesta může být cíl
Trojí svědectví o měsíci nad Radlicemi v letech 1979-1983
(Oldřich Janota, Jan Štolba, Miloš Vojtěchovský) 17

Modlitby i čardáše Ágnes Kutas
(Adam Javůrek) 20

Sónar 2003
festival (Hynek Dedecius) 21

Ostravské meditace
(Jaroslav Pszczolka) 22

Útek zo Slovenska - útek z raja
(Michal Trnka) 23

2x Petr Cígler
(Petr Bakla) 23

Rapoon, Vidna Obmana, Hafler Trio
(Petr Ferenc) 24

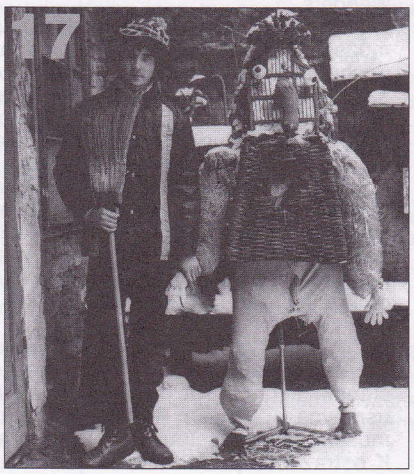
Palinckx jako ikona (post) postmoderního věku
(Petr Slabý) 24

Sonický trip napříč generacemi
David Allen`s Unversity of Errors (Igor Nováček) 25

Rita Ottens, Joel Rubin: Klezmeři
(Matěj Kratochvíl) 26

The Penguin Guide to Compact Discs and DVDs Yearbook 2002/3
(Tomáš Marvan) 27

recenze CD 28



HIS VOICE 4/2003,
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 Šuster (s. 4-9, 24-25)
Alessandro Palladini (titul)
Véronique Marmouset (s. 14)
archiv Oldřicha Janoty (s. 17-19)
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, Kobližná 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

Vážení čtenáři,

zajímavé hudby není málo. Aby ten malý výřez, který Vám z ní přinášíme, mohl být větší, přidali jsme tomuto číslu čtyři strany.

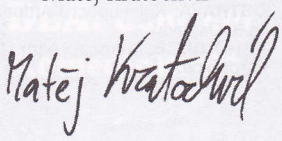
Po rozhovorech s hudebníky a skladateli jsme se rozhodli promluvit si s někým „zvenčí", kdo není ovlivněn vlastní hudební aktivitou, ale přesto má o hudbě co říci. Tím člověkem je filozof Miroslav Petříček. Rozhovor s ním ukazuje souvislosti (a naopak rozdíly) mezi hudbou a ostatními druhy umění.

Když před časem vyšly remasterované nahrávky skupiny Mozart K, byl to pro někoho objev, pro někoho připomenutí podivné doby na počátku osmdesátých let a pozoruhodného hudebního tělesa, které tu dobu hudebně reflektovalo. Požádali jsme o svědectví tři z aktérů: Oldřicha Janotu, Jana Štolbu a Miloše Vojtěchovského.

Často nám chodí dotazy, kde je možné sehnat tu či onu nahrávku, o níž jsme psali, občas i výtka, že píšeme o něčem, co si stejně nikdo kromě nás neposlechne. Hudba, které se HIS VOICE věnuje, se skutečně netěší velké přízni distributorů. Někteří interpreti dokonce s velkými společnostmi ani nechtějí spolupracovat a distribuci si zajišťují sami (většinou přes internet, tam lze ostatně objednat skoro vše). Je také možné (budeme-li optimisty), že pokud se přijde několik lidí do obchodu s nosiči zeptat na ... (doplňte dle vlastních preferencí), majitel začne být zvědavý a objedná i méně známá jména. Přinejmenším v Praze už na několika místech lze konstatovat přítomnost „jiné" hudby v regálech.

Ačkoliv nejteplejší dny máme prý již za sebou, přeji Vám příjemné léto a těším se na shledanou v září nad dalším číslem.

Matěj Kratochvíl



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

✗ Zahraniční tisk našel své velké téma v prodeji hudby po internetu. Systém firmy Apple Computers **iTunes Music Store** je prvním masově úspěšným pokusem, jak hudbu přes internet prodávat. Během úvodního měsíce uživatelé proposlouchali tři miliony dolarů. „To je impozantní číslo, uvážíme-li limitovaný přístup, jaký posluchači k systému mají," píše kritik Neil Strauss ve článku *Apple nalezl budoucnost on-line prodeje hudby* z deníku New York Times. Systém je totiž dostupný pouze pro americké domácnosti používající macintoshe (tj. méně než jedno procento).

Zní to všechno sympaticky, ale jen do té doby, než člověk do katalogu nahlédne. Systém iTunes je zatím hlavně dopingem pro svět pěti největších vydavatelských koncernů. Nezávislé labely nehledejte.

✗ Za zajímavější hudbou musí člověk občas vyrazit do internetového undergroundu. Výhodou je, že si hudbu pořídíte i zadarmo (nebýt těch papírků od Telecomu) a přitom neporušíte žádné desatero. Existuje množství nekomerčních a želbohu rovněž pečlivě ukrytých stránek, které umožňují nadšeným amatérům předvádět svá dílka. Nedávno jsme upozorňovali na web fals.ch Floriana Heckera, nyní je to záhadný prostor **www.kritis.ch**. Náš tip: poslechněte si např. skladby od projektu Melodie.

✗ Jak se bude hudební provoz stále intenzivněji přesouvat na internet, může se změnit více věcí, než by nás na první pohled napadlo. Již před rokem nenápadně naznačil šéf německé EMI **Udo Lange**, že si dokáže představit svět bez dlouhohrajících desek a že by se firmy soustředily na jednotlivé skladby publikované pro internet. Zatím ovšem budou oba formáty žít vedle sebe, slibuje Lange. „Management jednoduše počká, co se samovolně prosadí," řekl svého času pro týdeník Der Spiegel.

Se singly je to ještě horší. Deník Guardian publikoval článek *Singlové žebříčky míří do neznáma*, v němž si autorka Tania Branigan posteskla, že singlové hitparády už nikdo nebere vážně. Paul Trynka, šedá eminence magazínu Mojo, tvrdí, že právě internet převzal roli singlových desek jakožto předkrmu pro hudebníkův dlouhohrající disk.

✗ Ať to ale někdo řekne kultovní firmě **Andy's Records**, která zavírá krám. Předposlední květnový den přišla zpráva, že poslední britský nezávislý řetězec prodejen s vinyly krachuje. Padl již dva roky po odchodu charismatického zakladatele Andyho Graye, který svůj první obchůdek otevřel v roce 1969 a v osmdesátých letech jako jediný dokázal konkurovat velkoprodejnám Virgin a spol. Nynějších třiadvacet obchodů by mohl spasit jen náhlý kupec. Ale kdo by to dělal, když hned první věta v článku The Guardian je přesným pitevním nálezem: „oběť přesunu zákazníků na internet".

✗ Když jsme u toho internetu, nenápadně sem podsuneme jednu malou domů. HIS Voice radikálně rozšířil internetové archivy z prvního ročníku časopisu, což jistě ocení noví čtenáři, kterým první čísla unikla. Přes léto budeme pracovat na dalším vylepšení stránek **hisvoice.cz**.

✗ Jeden z textů, který přibyl na internetové stránky HIS Voice, se týká stavu hudební kritiky. Stejné téma si vybral deník The Los Angeles Times. Na řadě příkladů ukazuje všechny možné vztahy mezi umělci a jejich kritiky. Nešťastníkem je například choreograf **Matthew Bourne**, který sice recenze zásadně nečte, ale přesto jim neunikne díky dobré snaze svých přátel. V hlasové schránce nic netušícího umělce například překvapí vzkaz: „Víš, nic si z té recenze v Timesech nedělej! A hele, každý beztak říká, že ta autorka je čarodejnice!"

Takřka militantní postoje má **Nigel Kennedy**. „Vy jste kritik?!" Nikdy, zněla odpověď. „To je dobře," zahřměl, „protože ty já nesnáším."

✗ Pak jsou tu tací, kteří hranici mezi kritikem a umělcem překročili. Slavný britský básník a rovněž jazzový publicista **Philip Larkin** (1922 - 1985) patřil mezi ně, ačkoli se to doposud nevědělo. V Hull University, kde byl na sklonku života knihovníkem, se totiž našly jeho neznámé bluesové písňové texty, které nálezce překvapily nečekanou syrovostí, takřka vulgárností a sarkasmem. Pro BBC3 je zhudebnil skladatel a pianista Michael Garrick.

✗ **Proč se básníci zaplétali s hudbou**, to je otázka, kterou také řešil John Woolrich v deníku The Guardian. Jedna z odpovědí podle něj je: protože nevěří, že by to za ně někdo udělal lépe. „Vztah mezi básníky a hudebníky není vždycky harmonický (například Maeterlink a Gide ostře protestovali proti tomu, co jejich dílu provedli Debussy a Stravinskij). Překvapivý počet spisovatelů se rozhodl vypustit mezičlánek a napsali si hudbu sami."

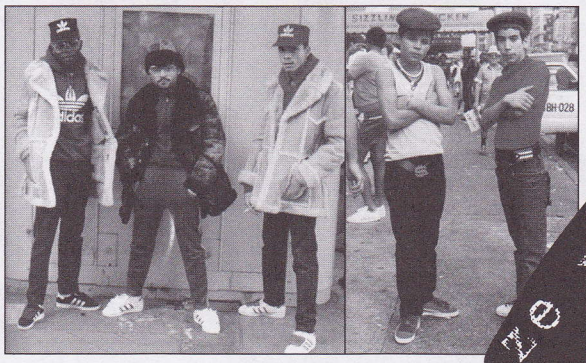
W. B. Yeats se například doprovázel na psaltérium, ale G. B. Shaw jeho produkci označil za „nervy ničící brumlání jak od zdementělé smrtky". To ve člověku vyvolává spíše zvědavost. Velmi neortodoxní přístup k hudbě měl i Ezra Pound, William Blake a – v podstatě jeho interpret – Allen Ginsberg.

✗ Americký kongres prohlásil letošní rok za **Rok blues**. „Je to sázka na jistotu, když řeknu, že blues je základem všech populárních hudebních forem, které v Americe ve dvacátém století vznikly," cituje The Christian Science Monitor Roberta Santelliho, ředitele Seattle's Experience Music Project a šéfa projektu Year of the blues. Pro tuto příležitost vzniká série dokumentů, kterou vede Martin Scorsese a na režii se podílel mimo jiné i Wim Wenders.

Článek si dále všímá cest, jak si blues může získat nové posluchače. Jedna je trochu diskutabilní: reklama. John Wooler z Pointblank Records k tomu řekl: „Pamatuji si, že když Levi's použili v roce 1999 skladbu Muddyho Waterse v reklamě, bylo to prvně, co se Waters dostal do britské Top 40." Blues se také neustále vrací skrze nové umělce, píše Lynne Margolis a připomíná například aktuálního laureáta W. C. Handy Blues Award Roberta Randolpha, který gospel a blues omlazuje dávkou hiphopu.

✗ **Je hiphop nové blues?** Pokračuje Sunday Herald tam, kde výše uvedený článek skončil. Je to ovšem velmi úsměvná otázka. Redaktoři zřejmě museli zaspat celou jednu generaci. K ostražitosti je dohnalo až prohlášení jedné popové hvězdičky, jejíž jménem nebudeme čtenáře obtěžovat, že na příš-

Ze všech stran



Dvě ukázky z výstavy **Under One Groove**

připravuje **Adam Javůrek**

tím albu si hodlá trochu zarapovat. Redaktorům budiž adresována následující pozvánka.

✗ V nizozemském Eindhovenu probíhá do 6. července výstava **Under One Groove**, jež mapuje kořeny hiphopu. Jádro výstavy tvoří třicet snímků **Jamala Shabazze** a stejná dávka od **Charlieho Ahearna**. Oba autoři dokumentovali živelně vznikající hiphopovou komunitu od samotných začátků v sedmdesátých a osmdesátých letech. Na výstavě, kterou pořádá galerie MU (www.mu.nl), budou také k vidění úžasné dobové plakáty, letáky a Ahearnův slavný snímek z roku 1982 Wild Style, zřejmě první film o hiphopu a dosud prý jeden z nejlepších.

✗ V Bavorsku se vedou spory o tom, zdali má stát zasahovat do kvality a kvantity hudby v rozhlasovém vysílání. Mnichovské noviny „tz" totiž přinesly zprávu, že bavorská vláda chce přijmout zákon, který by ustanovil, že rádia musejí pouštět více německy zpívané hudby než cizojazyčné produkce. Navíc požadují, aby více prostoru dostaly domácí nahrávky mladší dvou let, v čemž vidí podporu začínajícím hudebníkům.

✗ Občas se zdá, že z České republiky se v rámci hudební Evropy stává jakási šedá zóna. Jaroslav Pašmik v minulém HIS Voice v recenzi knihy **Im Osten – Neue Musik Territorien in Europa** psal: „V popisu uměleckých cest nejrůznějších hudebníků není zmiňováno žádné české město, Praha v tomto případě evidentně není centrem, není ani křižovatkou, nevyzařuje, neexistuje. Kniha jako by nepřímo odrážela nekomunikativnost a uzavřenost zdejší soudobé experimentální hudební scény."

Není to ovšem jediný případ, kdy Česko vychází naprázdno. K aktuálnímu číslu **Leonardo Music Journal** je přiloženo CD *From Gdansk till Dawn*: Experimental Music from Eastern Europe. Jsou tu zastoupeni umělci z Maďarska, Polska, Chorvatska, Slovinska, Bulharska či Slovenska. A kdo zastupuje Českou republiku? Slovenští Vapori del Cuore. Vydavatele zřejmě zmátlo, že jde o záznam koncertu z Brna.

✗ **Stylus Magazine** se činí. Tentokrát přišel s obsáhlým pochvalným zhodnocením kariéry Yoko Ono, profilem labelu Anticon, recenzí Ryoji Ikedy či článkem o archetypech protiválečných písní.

✗ Zajímavé texty lze nalézt i na jiných hudebních serverech a časopisech. Nové vydání **Perfect Sound Forever** přinesl rozhovor s šéfem australského vydavatelství Camera obscura, jež se zaměřuje na psychedelii, či profil unikátního a bohužel „čerstvě zaniklého" izraelského experimentálního labelu Fact Records.

✗ **Pitchfork Media** nabídly souhrnný článek o Musique Concrète (vystavěný jako žebříček „deseti nej" pod názvem Musique Concrète Smash Hits), kritiku Lou Reedova výběru NYC Man či rozhovor s Yume Bitsu.

✗ Rozsáhlý rozhovor s **Johnem Zornem** přinesl časopis The Bomb. Ten shromažďuje texty přímo od umělců, proto je dialog Zorna a malíře Michaela Goldberga oboustrannou konfrontací v otázkách a odpovědích. Pro The Bomb, který lze koupit v českých prodejnách zahraničního tisku, píše mj. i kytarista Marc Ribot.

✗ Vůdčí světový měsíčník pro world music **Froots** (dříve Folk Roots), vydávaný v Londýně, rozšířil svou internetovou prezentaci.

✗ Milovníkům elektroniky a ambientu jistě známý server **Disquiet** nedávno otiskl čerstvý rozhovor s japonskou ikonou abstraktního hip-hopu **DJ Krushem**, v němž jde řeč především o jeho specifickém pojetí živých vystoupení a poslední desce The Message At The Depth, ale také třeba o mistrových řemeslnických dovednostech.

✗ „Všichni opraváři v obecenstvu si museli kousat nehty. Zato prodejci museli zářit štěstím. **Otomo Yoshihide** na gramofony nejen hrál, ale také s nimi pohazoval, strkal a vrážel do nich, třískal s nimi a vůbec je totálně atakoval. Se svým nástrojem zacházel daleko za hranicí toho, co asi doporučuje manuál od výrobce." Philip Sherburne (znáte mj. z The Wire) se v jednom ze svých květnových sloupků Needledrops na serveru Neumu.net věnoval Yoshihideho vystoupení v San Franciscu.

Yoshihide do své produkce zapojil neskutečné množství objektů – od preparované kytary až po navštívenku z pařížského hotelu – a dojem zesílil videoprojekcí. „Sledovat Yoshihideho znamenalo být svědkem koncentrace hudebních myšlenek." ... „Přese všechnu destrukci byl výsledný pocit radostný. Při pohledu na spoušť, kterou za sebou Yoshihide zanechal – hromadu poškrábaných a zlomených vinylů a jehel, co čekají na milosrdné vyřazení – měl jeden pocit, jako by prošel skrze bouřku a unikl nezraněn."

✗ Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary (4. – 12. července 2003) oznámil, že součástí jeho letošního programu je i sekce nazvaná 2003: Hudební odysea. V české premiéře bude uvedeno sedm celovečerních snímků a dva středometrážní, jež nabízejí symbiózu současné hudby a filmu. Lze se těšit na portrét Johna Zorna A Bookshelf on Top of The Sky (režisérka Claudia Heuermann by měla být hostem festivalu), skvěle natočenou sondu do tokijské (nejen hudební) tvůrčí scény Tokyo Noise, dynamickou historii elektronické hudby Modulations či koncert amerických osobností country, blues & gospelu, které se podílely na filmu bratří Coenů Bratříčku, kde jsi, Down From The Mountain. Dramaturgem sekce je Pavel Klusák, za poradce měl Roba Younga (šéfredaktora The Wire) a společnost Tamizdat.

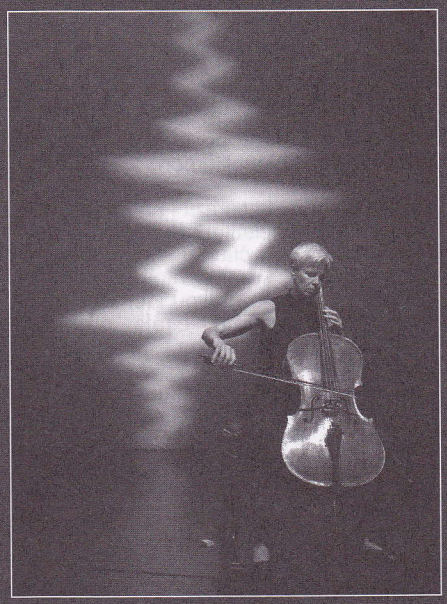
✗ **Ars electronica 2003** se bude konat v Linci v termínu 6. – 11. září. Ústředním heslem festivalu je CODE – *The Language of our Time* a zpytován bude ve třech sekcích: KÓD=PRÁVO („Nabude-li kód statutu zákona, u jaké instance se za něj lze brát? Kam se obrátit k dovolání svých práv? Kdo je autorem kodexu Kyberprostoru?"), KÓD=UMĚNÍ („Lze umění programovat? Může být sám software uměním, a pokud ano, jaká estetická kritéria na něj máme uplatňovat?") a KÓD=ŽIVOT. V porotě pro kategorii Digitální hudba letos zasednou hudebník, kritik, spisovatel a filozof David Toop, hudebnice Antye Greie-Fuchs (Laub, AGF), Alain Mongeau (šéf vyhlášeného montrealského festivalu MUTEK), improvizátor laptopového věku Marcus Schmickler a Naut Humon.

✗ V Česku můžete narazit i na investigativní hudební publicistiku. Publicista Tomáš Weiss ve svém článku o neortodoxním bluesmanovi, který si říká Bob Log III., odhalil umělcovu pravou identitu. V týdeníku Respekt totiž cituje promotéra Štěpána Suchochleba, jenž nahlížel hudebníkovi pod ruku, když se zapisoval do recepční knihy v hotelu. Podle toho by se měl jmenovat Robert Logan Reynolds. Pokud to ovšem není jen další Bob Logova protřelá mystifikace. Má jich na kontě skoro tolik jako Tom Waits. ■

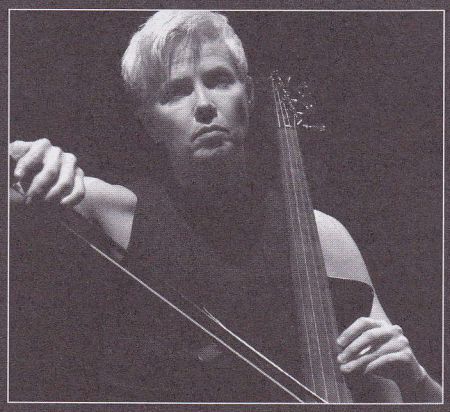
Internetové odkazy ke všem zápiskům naleznete v on-line glosáři na **www.hisvoice**

NOVÉ VÝZVY PRO JEANNE NAUD

MATĚJ KRATOCHVÍL



V květnu se v divadle Ponec konaly dva koncerty Joan Jeanrenaud violoncellistky a skladatelky ze San Francisca, která se v posledních dvou desetiletích proslavila především jako členka Kronos Quartetu. Na počátku představení přišla do ztemnělého sálu, škrtla zápalkou a pozorovala ji, dokud jí nedohořela mezi prsty – tak skončil *Lighting Piece* od Yoko Ono. Celý koncert se pak nesl v duchu setkávání improvizace s kompozicí, přirozeného tónu violoncella s elektronikou a dlouhých klidných ploch se zvukovým atakem připomínajícím hard rock.



■ Během vašeho představení v divadle Ponec projel několikrát za budovou vlak. Nerušilo vás to?

Ne, naopak se mi to líbilo. Začínám s komponováním a teď pracuji na nové skladbě. Bude to multimediální dílo, hudba je pro violoncello a bicí nástroje a používám také nahrané zvukové efekty. Výsledek bude tedy trochu podobný. Na jednom místě ve skladbě *Blood Red* se zvuk vlaku dokonce skvěle hodil k rytmu hudby.

■ Začínáte se skládáním až nyní, nebo jste se o to pokoušela již dříve?

Nikdy jsem neskládala, dokud jsem hrála s Kronosem. Během studií jsem chodila na hodiny skladby, ale jen jeden semestr. Měla jsem tehdy pocit, že to pro mě není to pravé. Ale po dvaceti letech v Kronosu, kdy jsem slyšela a hrála tolik různé hudby, jsem se rozhodla odejít a věnovat se improvizaci. Improvizace mě vždy zajímala, ale nikdy jsem na ni nenašla čas. Když jsem studovala v San Franciscu, chodila jsem zpočátku na hodiny k Joe Hendersonovi. Poté, co jsem opustila Kronos, jsem se tomu začala věnovat mnohem víc. V Bay Area je také mnoho lidí, kteří dělají improvizovanou hudbu: Terry Riley, Hamza El Din… A právě skrze improvizaci jsem se postupně dostala ke komponování.

■ Vaše skladba *Altar Piece* vznikla vrstvením úseků, které vzešly z improvizace. Je to metoda, která je vám nejbližší?

Pro mě to asi skutečně je nejlepší způsob, aspoň zatím: improvizovat a improvizaci pak zachytit do not nebo přímo nahrát a dále zpracovávat. Moje úplně první skladba vznikla z improvizace, z níž jsem pak vybrala části, které jsem seřadila za sebe a zapsala. Ale skladba nebyla v notách zachycena celá. Skladby z poslední doby jsou prokomponovanější, každý tón je tam přesně zapsán. Východiskem je ale opět improvizace.

■ S Kronos Quartetem jste také využívali smyčky a vrstvení zvuku, třeba v *Different Trains* Steve Reicha. Ovlivnilo vás to ve volbě prostředků na sólové dráze?

Určitě. Všechno, co dělám, je nějakým způsobem ovlivněné mým hraním v Kronosu. Jsem si jista, že bych nedělala to, co dělám nyní, kdybych předchozích dvacet let strávila jinak. Steve Reich mě velice ovlivnil. V současnosti také pracuji s autory – Hamza El Din, Terry Riley – kteří dříve psali skladby pro Kronos. Ta spolupráce je dnes ovšem dost odlišná, i tady hraje velkou roli improvizace, což je skvělé, protože právě tito dva jsou výborní improvizátoři. Stále se od nich hodně učím.

■ Jaké používáte technické vybavení?

Na akustickém cellu mám mikrofon Countryman – to je firma z Bay Area. Moje elektrické violoncello je značky ZETA – zase firma z Bay Area – a je to úplně první „solid body“ violoncello, které vyrobili. Původně se má držet v sedě stejně jako normální nástroj, já ho ale mám na stojanu a hraji ve stoje, protože je dost těžké a je to tak pro mě pohodlnější. Používám kytarový procesor Lexicon MPX G 2, protože obsahuje program Jamman. Ten dřív existoval jako samostatné zařízení, nyní je součástí efektového procesoru. Používám ho především k vytváření a vrstvení smyček, ale umí toho mnohem víc. Jako další zařízení pro smyčkování používám Echoplex. Toto jsou asi dvě nejpoužívanější zařízení pro práci se smyčkami. Naučit se s tím hrát živě bylo opravdu náročné, protože je nutné přesně trefit začátek a konec smyčky, což ovládám pedálem.

■ Na koncertech provádíte několik skladeb-návodů od Yoko Ono ze šedesátých let, rekonstruovala jste performanci *Ice Cello* od Charlotte Moorman. Jak jste se dostala k zájmu o hnutí Fluxus?

Když jsem byla malá a začínala jsem hrát na violoncello – to mi bylo asi jedenáct let – v jednom televizním pořadu hrála Charlotte Moorman na cello a tatínek mě zavolal, abych se šla podívat. Byla tehdy známá, když byla zatčena za hraní „nahoře bez“. Po letech jsem pak viděla výstavu hnutí Fluxus a věci, které dělala Charlotte Moorman s Nam June Paikem. Po odchodu z Kronosu jsem na jedno její dílo narazila v nějaké galerii a znovu jsem se o ni začala zajímat. Mluvila jsem s kurátorem výstavy, který se znal s mnoha lidmi z jejího okruhu, pomohl mi sehnat další informace o ní, a tak jsem se začala seznamovat i s Fluxem. Tak jsem se dostala k Yoko Ono, na jejíž výstavě jsem také hrála.

■ Myslíte si, že koncepce koncertu jako rituálu, bez potlesku mezi jednotlivými kusy a s určitou zvláštní atmosférou, může pomoci soudobé hudbě k lepší komunikaci s posluchači?

Tento aspekt mě velice zajímá. Už během hraní s Kronosem jsme si uvědomili, že není nutné se držet tradičního schématu. Pro mě představuje celé představení jeden celek, jedno dílo. Pauzy mezi částmi by mě rušily. Při tradičním koncertu klasické hudby jsou asi pauzy vhodné, protože oddělují díla různých epoch. Já se naopak snažím vše propojit do vyššího celku.

■ Jak důležitá je pro vás vizuální stránka představení?

Snažím se vytvořit něco většího, než je jen zvuk mého nástroje. Hudba je pro mě sice na prvním místě, ale videoprojekce a světla jsou součástí celku; vytváří prostředí, v němž hudba žije. Nejde mi o to být sólistkou. I když jsem třeba sama na scéně… Nesnažím se hudbou vyprávět příběh, ale spíše vytvořit určitou náladu,

...nesnažím se hudbou vyprávět příběh, ale spíše vytvořit určitou náladu...

atmosféru. S tím souvisí i používání jiných zvuků, smyček a vrstvení zvuků. Je to možná dáno také tím, že jsem byla tolik let zvyklá poslouchat čtyři hlasy najednou. I teď, když skládám, používám často právě čtyři vrstvy. Tak mě asi ovlivnilo hraní v kvartetu.

■ Jak probíhá vaše spolupráce s tvůrci videa k představení? Necháváte jim volnost nebo se podílíte na přípravě?

Někdy ano, někdy ne. Někdy mám sama připravený koncept vizuální stránky a spolupracuji s autorem videa velice úzce. V případě skladby Metamorphosis jsem ale každému z výtvarníků dala jen nahrávku té části, kterou měl dělat, a nechala jsem jim naprostou volnost.

■ Bylo těžké přenést skladbu Philipa Glasse *Metamorphosis*, původně klavírní, do zvuku violoncella?

Byla jsem až překvapena, jak snadno to šlo. Poprvé jsem tuto skladbu slyšela na představení tanečního souboru, s nímž jsem spolupracovala. Říkala jsem si, že by bylo hezké si ji zahrát a nechala jsem si poslat noty. Bylo mi jasné, že jedno violoncello je málo, ale se čtyřmi hlasy to šlo. Řekla jsem o tom Philipovi, tomu se ten nápad líbil a pomohl mi několika radami. Se čtyřmi hlasy tedy nebylo těžké přenést všechny noty z originálu. Nejtěžší bylo nahrávání. Nepoužívám metronom, protože mám ráda určitou rytmickou volnost. Pokud hrají čtyři živí hudebníci rytmicky volně, není to tak těžké, jako když musíte nahrát jeden part po druhém a dělat všechna zrychlení a zpomalení stále stejně.

■ Zatímco Kronos Quartet vydává u velké firmy Nonesuch, vy jste se vydala na poměrně menší značku New Albion, jejíž desky je dosti těžké sehnat.

Je to velice malé vydavatelství v San Franciscu, znám se s majitelem – vlastně tam jsou jen dva lidé. Dělají skvělé věci, většinou u nich vydávají kalifornští skladatelé jako byl nedávno zesnulý Lou Harrison. Dokonce i v San Franciscu je docela těžké sehnat jejich desky.

■ V San Franciscu prý také violoncello učíte...

Mám jen pár studentů a jsou to velice různorodé osobnosti. Teď u mě právě skončila jedna dívka; je jí čtrnáct a začala ve čtyřech letech. Ta je úžasná. Byla to skutečně radost, učit někoho tak talentovaného, kdo je schopen zahrát cokoliv. Jinému z mých studentů teď bylo padesát devět. Je to skvělý umělec, fotograf, ale nikdy se nevěnoval hudbě, nehrál na žádný nástroj ani neuměl číst noty. Chodí ke mně již dva roky, a ačkoliv je to úplně něco jiného, baví mě to také.

■ Hrajete s žáky klasický repertoár nebo je vedete k soudobé hudbě?

Kombinuji oboje. Sama jsem studovala hodně klasického repertoáru a vím, že to je dobré k získání techniky a kontroly nad nástrojem. Snažím se studenty vést k tomu nejpřirozenějšímu a nejsnadnějšímu způsobu hry. Na druhé straně se je snažím seznamovat s novější hudbou, aby neznali jen Bacha, ale také Hindemita a Bartóka. Vedle toho se pokouším naučit je improvizovat. Stupnice asi musí cvičit každý, ale snažím se je naučit navíc různé modální a netradiční. Také hrajeme melodické patterny, jako v jazzu. Snažím se kombinovat to, co sama znám, a předat to svým žákům.

■ Je pro vás zajímavý koncept hraní, při němž jste sólistkou doprovázenou orchestrem?

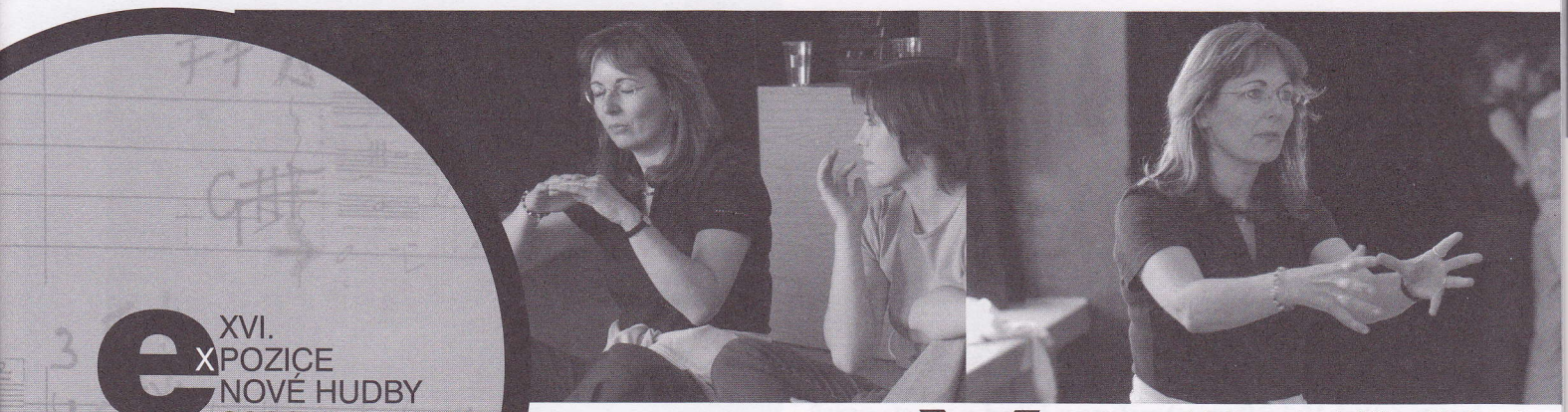
Nezajímá mě být sólistkou s velkým orchestrem za zády. Spíše si dovedu představit, že bych byla součástí nějakého komorního tělesa. Velice ráda hraji v kolektivu, ale raději v menším. První věc, kterou jsem hrála po odchodu z Kronosu, byl koncert, který pro mě napsal jeden přítel, Kevin Volans. Hrála jsem s National Symphony Orchestra of Ireland. Bylo to v období, kdy jsem přemýšlela, co vlastně chci dál dělat. Byla to skvělá zkušenost, protože jsem si zlepšila techniku, ale zároveň jsem si také ujasnila, že toto není směr, kterým se chci vydat. V San Franciscu působí Paul Dresher se svým souborem. Je to kolem šesti lidí, kteří kombinují elektronické a akustické nástroje. Hráli jsme dvě skladby, které byly napsány pro mě a tento soubor, a myslím si, že to je cesta, která mě zajímá více. Mám sice výlučnější postavení v kolektivu, ale nikoliv takové jako sólista před orchestrem.

■ Jaké máte další plány?

Na konci června má v San Franciscu premiéru projekt, který bych pak chtěla přivézt také do Prahy. Pro toto představení jsem sama napsala hudbu – je to pro violoncello a bicí. Video k představení dělá jeden umělec ze San Francisca a kromě videa bude součástí scény padající umělý sníh. Mám také v plánu uvést skladbu pro violoncello a orchestr, kterou pro mě píše Karen Tanaka, a tu bych zde také ráda uvedla.

■ Dovedete si představit, že byste se znovu stala stálou členkou nějakého souboru?

V současnosti asi ne. Víte, strašně ráda jsem hrála v Kronosu, ale po dvaceti letech jsem zjistila, že chci zkoušet jiné věci, do nichž se ostatní nechtěli pouštět. Začala jsem mít pocit stagnace. Potřebovala jsem nové výzvy, a proto jsem se rozhodla odejít. Ráda spolupracuji s mnoha lidmi, ale nechci se nikde uvázat. Ačkoliv... nikdy jsem si nemyslela, že odejdu z Kronosu, takže jednoho dne si třeba najdu jiný soubor, ve kterém zůstanu. ■



XVI. EXPOZICE NOVÉ HUDBY 2003

Arbeitsgemeinschaft Neue Musik

PETR BAKLA

Ozvěny PŘÍRODY

„Pro mě osobně se stalo od roku 1993 úkolem vytvářet povědomí o soudobé vážné hudbě ve světovém kontextu."

„Jenom donkichotské cíle mají cenu."

Tyto dvě věty jsem poněkud zlomyslně vybral z rozhovoru s Jaroslavem Šťastným, dramaturgem a organizátorem Expozice. Docela dobře vystihují ono až misionářské nadšení, které kolem sebe Jaroslav Šťastný šíří a které prostupuje i bohaté a pečlivě připravované doprovodné materiály festivalu. (Mimochodem, rozhovor celý stojí za přečtení a spolu s programovými materiály je k nalezení na www.enh.3web.cz.) Takto explicitní snaha něco změnit a téměř osvětový postoj jsou u nás značně ojedinělé. Šťastný se odmítá smířit s tím, že příznivci hudeb Nových a Jiných jsou nepočetnou sektou určenou k vyhubení, a snaží se přilákat i zvědavce „zvenčí" s nadějí, že to, co tito uslyší, bude onen pověstný bod, po jehož dosažení už není návratu. Do jaké míry se mu to daří, nedovedu posoudit. Mám-li být upřímný, mnohem více mne zajímá způsob, jakým se o to pokouší, a zjišťuji, že výsledkem je kvalitní profesionálně zvládnutý festival. Nicméně, osvětové snažení může být i značně nebezpečné, dostane-li se do polohy zjednodušování, předžvýkávání a podbízení. To se na Expozici samozřejmě nedělo, není to výchovný koncert. Přece však zůstává jedna malá pochybnost, o které stojí za to diskutovat.

polemika

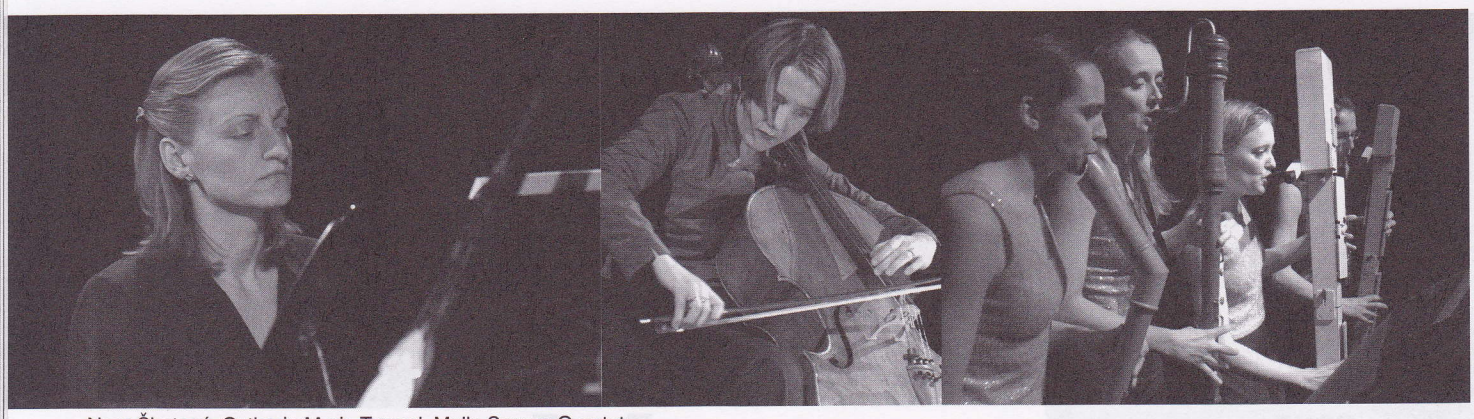
Moje výhrada směřuje k zadní videoprojekci během koncertů. Protože se jedná o problém obecnější, který se zdaleka netýká jen ENH, dovolím si věnovat mu trochu více prostoru.

V zásadě existují dvě možnosti. První z nich je, že skladatel sám ke své skladbě dodá obrazový doprovod, počítá s ním. V našem případě tak učinili např. Vít Zouhar a Daniel Matej. Můžeme se na věc dívat tak, že skladatel cítí potřebu svou skladbu nějakým způsobem ilustrovat. V podstatě tedy jde o druh programní hudby, přestože takové zařazení skladatel nejspíš odmítne s tím, že se mu jednalo o syntézu hudebního a vizuálního zážitku, nikoli o „vysvětlování" skladby (video bývá spíše abstraktně laděné). Tím, že jisté vizuální asociace k poslechu hudby patří, je předložení obrazového doprovodu již zúžením asociativních možností, nasměrováním posluchače-diváka. Problémem bývá značná disproporce mezi kvalitou (alespoň řemeslnou) hudby a obrazového doprovodu, který je často amatérský a banální. Konečně se vkrádá podezření, zda nám tím vším skladatel vlastně neříká: nevěřím své vlastní hudbě natolik, abych si myslel, že může být zajímavá sama o sobě. Může si za to ovšem sám.

Horší situace nastává, jsou-li skladby vybavovány obrazovým doprovodem bez skladatelova vědomí, z libovůle interpretů či organizátorů koncertu. To byl bohužel případ letošní Expozice – mnoho vystoupení bylo provázeno alespoň snímáním hráčů, občas asi i bez jejich vědomí. Obraz byl navíc nejlacinějším možným způsobem deformován, takže např. Catherin Tunnell chvílemi vypadala jako smrtka. K čemu je to dobré? Tvrdím, že k ničemu. Předpokládám, že pohnutkou byla (a obecně v podobných případech je) snaha učinit koncerty jaksi „zajímavější" (jako by nebyly samy o sobě zajímavé dost), „přístupnější" (brání snad někdo někomu?), přesvědčit např. méně poučené publikum o tom, že i vážná hudba může „držet krok s dobou" a není tedy jen muzeem (to ale musí být – a bylo – slyšet). Obávám se, že daleko spíše mohlo vzniknout přesvědčení, že hudba, ve které se nezpívá, která trvá déle než tři minuty a vůbec je celá úplně divná, je cosi méněcenného, o čem se zcela samozřejmě předpokládá, že to bez produkce zaměstnávající oko nelze vydržet, natož poslouchat. Je-li tomu tak, je kontraproduktivnost zřejmá, a pokud nejsme již tak postmoderní, abychom tvrdili, že např. Cageova hudba a interpretační výkon Nory Škutové jsou na stejné úrovni jako obsluha digitálního efektu, pak nutně vychází, že takováto projekce je kontaminací, ne-li degradací. Uchechtávání publika při obzvláště vyvedených deformacích ubohých hudebníků pak svědčí o tom, že projekce ignorována nebyla.

zlaté hřeby

Ve srovnání s loňským ročníkem (viz HIS Voice 4/2002) byla letošní ENH co do náplně jakoby konzervativnější, o to však kompaktnější a jako celek podle mého názoru kvalitnější. Neopakovala se situace z loňska, kdy vysoce nadprůměrné a neobvyklé bylo vzápětí střídáno značně podprůměrným a konvenčním. V rámci možností byly celkem rovnoměrně zastoupeny různé proudy soudobé vážné hudby, festival tak mj. dobře plnil onu informativní, zasvěcovací funkci: objevily se skladby autorů „čítankových" (Cage, Brown, Ligeti, Reich, Scelsi), několik domácích jmen (zde by se, pravda, o reprezentativnosti dalo diskutovat...) i hudba skladatelů neprávem



Nora Škutová, Catherin Marie Tunnel, Malle Symen Quartet

pozapomenutých (Josef Adamík, James Tenney; oba bohužel jen po jedné skladbě).

U nás nepříliš známý spektralista **Horatiu Radulescu** (nar. 1942 v Rumunsku, žije ve Francii) přijel do Brna se svou chotí, cellistkou **Catherin Marie Tunnell**. Tato mimo tří skladeb Radulescu uvedla též po jedné skladbě od M. Marka a T. Demengy. Radulescu se ve svých skladbách „spektralisticky" pravověrně noří do nitra zvuku, přičemž ovšem jeho elektrizující hudba představuje určitý protipól k podobně motivované „estetice dlouhých tónů". Rozhovor s ním přineseme v některém z příštích čísel.

Z vystoupení **Veni Ensemble** stojí za zmínku především realizace Brownovy slavné grafické partitury *December '52* (zde mělo promítnutí partitury smysl), zařazení Adamíkovy ranější skladby *Stínování* a zejména vzorně ukázněná interpretace Cageových *Branches*, využívajících k vyluzování zvuku rostlinné materiály, najmě sušené. Skladba svádějící k estrádě byla provedena neokázale, se soustředěním až laboratorním.

Je zajímavé, jak si někteří autoři slovenské scény libují ve šramlu (viz např. loňský New Music Marathon, letos v Brně pánové Zagar a Matej). Mám-li se ještě vrátit k osvětovému působení festivalu, pak už jen poznámka, že právě šramlovité skladby byly aplaudovány nejvíce. Osvětové aktivity, zdá se, budou nutné.

Špičkový výkon předvedla **Nora Škutová** – Cageův obří cyklus *Sonatas and Interludes* pro preparovaný klavír by v jejím podání rozhodně stál za nahrání. Malým kazem, interpretkou pohříchu nezaviněným, byla jen již zmíněná videoprojekce. Pro znalce poměrů na českých vysokých uměleckých školách pak ještě informace, že nastudování skladby bylo součástí disertační práce na VŠMU...

Internacionální kvarteto zobcových fléten **Malle Symen Quartet** vzniklo v roce 1994 na Amsterodamské konzervatoři, kde lze neprávem podceňovanou zobcovou flétnu studovat jako samostatný obor. Ze specifika nástroje vyplývá, že soubor se věnuje na jedné straně hudbě staré (renesanční i starší) a na straně druhé hudbě soudobé, vesměs psané přímo pro Malle Symen. Soudobý repertoár tak tvoří především skladby holandských autorů, ovšem deklarovanou snahu kvarteta získat pro spolupráci i skladatele z jiných zemí lze chápat jako výzvu.

Kromě fantastického zvuku a skvělé souhry byl pozoruhodný též samotný instrumentář Malle Symen, v Brně čítající asi 30 fléten, z nichž mnohé typy se hned tak nevidí (ve vlastnictví kvarteta je fléten celkem asi 50). Obzvláštní pozornost působily monstrózní čtyřboké basové a kontrabasové flétny, které zhotovil německý nástrojář Petzold, inspirovaný tvarem dřevěných varhanních píšťal.

Z šesti skladeb, které na Expozici zazněly, bych zmínil transkripci Reichovy *Nagoya Marimbas*, která zněla snad ještě lépe než „originál", a skladbu Jacoba ter Veldhuise *Jesus is coming*. Na v zásadě minimalistickém (či spíše rockovém) půdorysu vystavěná skladba obsahovala samply výkřiků newyorského náboženského fanatika, žvatlání dítěte a dle skladatelových slov inspirována byla pop-kulturou. Přes tento hrůzu budící profil kupodivu nebyla vůbec špatná – inu není postmoderna jako postmoderna.

Pražští **Tuning Metronomes** (viz HIS Voice 5/2002) se pomalu stávají opravdu důstojným interpretačním (a skladatelským) sdružením, které navíc má, díky pravidelným koncertům v pražském Atriu, lví podíl na tom, že se u nás vůbec hrají někteří velcí autoři 20. století, „žijící" jinak jen na nahrávkách a v učebnicích. Na Expozici zazněl program k osmdesátinám G. Ligetiho (*1. smyčcový kvartet, 10 kusů pro dechové kvinteto* a *Etuda č. 4*), uzavřený skladbou *Déjà vu* vedoucího ansámblu Michala Trnky.

Poněkud rozpačitý jsem byl z pozvání **Davida Matthewse** a jeho „dvorního" houslisty **Petera Shepparda**. Akademický neoklasicismus á la Britten mi do koncepce festivalu příliš nezapadá. Interpretace byla ovšem prvotřídní.

To závěrečné vystoupení souboru AG Neue Musik splnilo funkci přímo „metavzdělávací" – aneb poučení o tom, jak učit hudební výchovu.

agnm

V roce 1970 založil Manfred Peters na Leinigerově gymnáziu v Grünstadtu **Pracovní skupinu pro Novou hudbu** (Arbeitsgemeinschaft Neue Music). Cílem bylo a je vytvořit alternativu ke standardní hudební výchově, která většinou spočívá v pasivní reprodukci cizí hudby, navíc mnohdy značně pokleslé, a v přitakání masové kultuře („mládeži blízké"), což je jen projevem rezignace na výchovné poslání.

Právě povýšení hudby z roviny pasivní konzumace na něco, o čem je možné a nutné přemýšlet, je spolu se zprostředkováním aktivní zkušenosti a radosti z tvoření hlavním východiskem AGNM. Děje se tak bázi postupů, zvukového aparátu a hlavně svobody vyjádření, vlastních nedogmaticky pojaté Nové hudbě (uvědomme si dobu vzniku AGNM), přirozenou součástí je též prvek divadelní. Za dlouhou dobu existence má AGNM na kontě mnoho vystoupení, spolupráci se slovutnými skladateli a několik nahrávek.

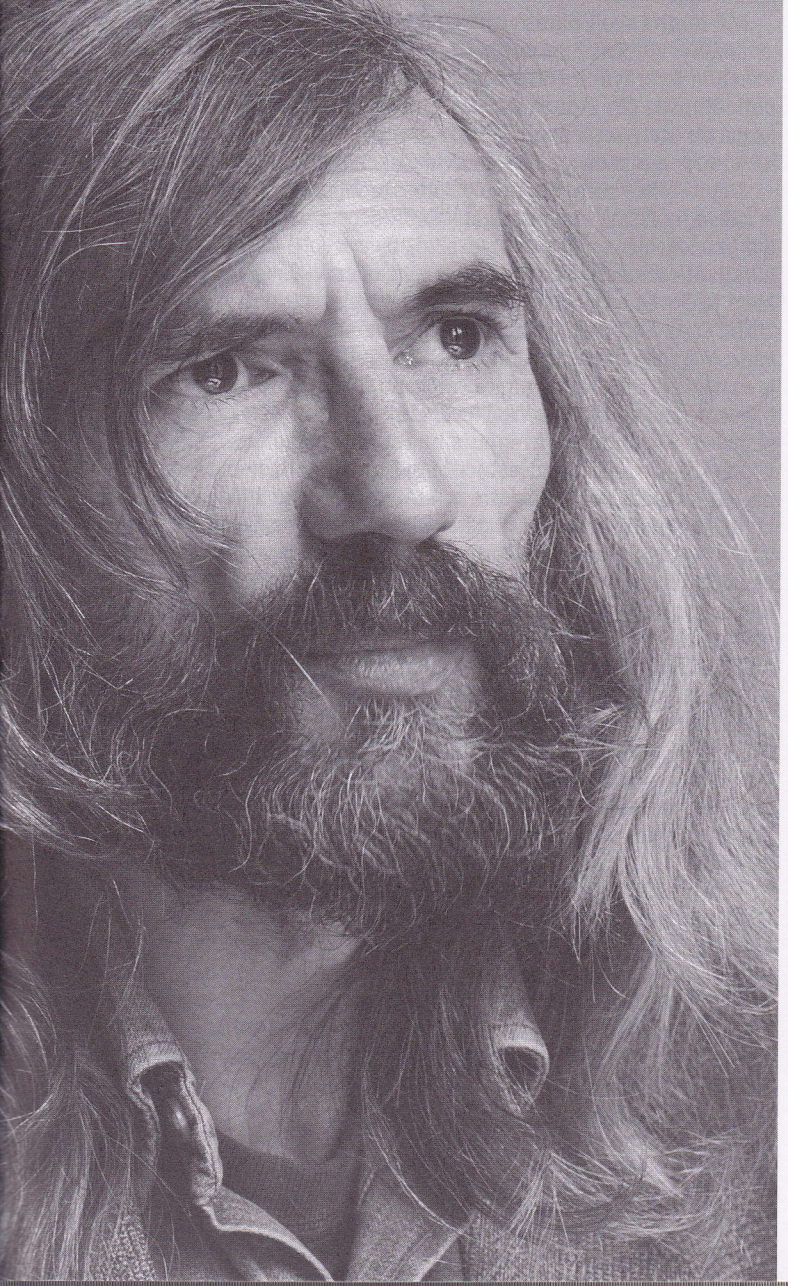
Základní pracovní metodou je hra. Hra sice kolektivní, nicméně nijak nepotlačující individualitu. Jde o zodpovědnost vůči společnému dílu a nalezení vlastního místa a „funkce" v té které skladbě. O socializačních a „výchovných" aspektech by se dalo dlouze hovořit.

Vzato „kompozičně-technologicky" si můžeme typickou skladbu AGNM představit jako kontrolovaně aleatorickou realizaci jednoduché, ale chytře (hudebně i didakticky) vymyšlené koncepce. S jejím naplněním si musí každý ze studentů (od 12 do 19 let) poradit sám. Silke Egeler-Wittmann, která soubor vede od roku 1996 a sama je absolventkou gymnázia a práce v AGNM, v zásadě nikomu neříká, co konkrétně má dělat, jen koordinuje celkový výsledek. Užívá se především hlasu, což je logické, neboť ten je nástrojem každému dostupným a umožňuje nezprostředkované („bezbariérové") hudební tvoření. Nepředstavovat si amatérské pokusy o sborový zpěv! Jedním z klíčových východisek je právě odkrytí toho, že hudba může používat i jiné zvuky, než jsou ty masově stravitelné konvenční, z výchovných důvodů je užívání melodických frází někdy přímo zapovězeno. Výsledkem je často vrstvení analogické některým typům minimalismu – bylo názorně vidět, jak je pro člověka přirozené uvažování v patternových formulích i ve vokálním projevu. ■

LUKÁŠ JIŘIČKA

MODERNÍ HUDBA JE NEPOCHYBNĚ MOŽNÁ

Ve filozofii 20. století došlo k důležitému průlomu, průlomu umění do filozofického diskurzu. Heideggerem počínaje a Lyotardem konče si současná filozofie stále více všímá problematiky, kterou umění vyvolává. Ve filozofické rozpravě si oproti hudbě, filmu a divadlu získaly dominantní pozici literatura s výtvarným uměním, a to v takové míře, že je možné hovořit o vzájemném propojení filozofie a uměnověd. S MIROSLAVEM PETŘÍČKEM, překladatelem filozofických i literárních textů (Derrida, Foucault, Schelling, Frank, Bernhard aj.), autorem knih (Úvahy o každodennosti, Úvod do současné filozofie, Majestát zákona, Dublety) a docentem filozofie na FFUK jsme hovořili o vztahu hudby a filozofie, nervozitě publika a o hrůze akademického prostředí z tzv. nonartificiální hudby.



Jaká je pozice hudby v současném filozofickém myšlení?

Estetika jako filozofický projekt, což je dědictví konce 18. a začátku 19. století, nefunguje. Estetika je v současném myšlení také méně vyhraněný model, než bývala dříve. Myslím, že zásadní rozdíl je, že filozofie 20. století jako svůj hlavní úkol explicitně hledá jiné modely řádu, uspořádání, organizace a struktury. Právě proto je zájem o hudbu silnější a je to zájem více o strukturu hudby, než o možnosti interpretace v rámci filozofického systému. Umberto Eco nejen v knize *Otevřené dílo*, ale i v *Nepřítomné struktuře*, používá seriální hudby jako alternativního paradigmatu myšlení v poli valentního, otevřeného. Zároveň myšlení jako struktury, a také jako procesu strukturujícího se dění. Pro Eca je hudba klíčovou aktivitou, na které pochopil své myšlení.

Umberto Eco je asi, kromě Adorna a Deleuze, největší filozofickou stopou o hudbě v současném myšlení. U dalších autorů se jedná spíše o střepy.

Střepy ano, ale s vnitřní logikou. Je pravda, že Adorno je v tomto výjimka, protože hudbě nepochybně velmi rozuměl, a to nejen muzikologicky. Hudbu totiž také zapojil do jisté sociologické perspektivy, neboť když ve *Filozofii nové hudby* píše o Schönbergovi a Bergovi, všímá si i vztahu hudby a publika. Ukazuje, že publikum, které se děsí dizonancí, je publikem, které neví, že v dizonancích již dávno žije. Hudba tak předjímá to, o čem člověk neví, že žije.

Je pravda, že se jinak jedná o fragmenty a střepy v textech, a těžko by bylo možné najít systematickou linii toho, jak filozofie pracuje s hudbou, ale přesto na sebe tyto střepy nějak odkazují. Příkladem může být Claude Lévi-Strauss, který měl z počátku tendenci formalizovat své pojetí strukturalismu, které ale pod tíhou materiálu postupně uvolňoval. Když v posledním svazku svého monumentálního díla přechází k pojetí struktury, jedná se již o strukturu explicitně modelovanou strukturou hudební. Je jiné, když hudba vstoupí do myšlení jako organizující princip.

Hudba je fascinující tím, že má řád, který není triviální, ale je řádem složitosti a komplexity. V tom je také specifikum konce moderní doby, že je nucena myslet něco s vědomím složitosti, aniž musí myslet reduktivně. Snaží se složitosti ubírat a musí hledat nástroje, modely a paradigmata, kde jsou řád a složitost spolu schopny koexistovat. A to je moderní hudba. Nejen Schönberg, ale i Eco na příkladu hudby ukazovali, že tonalita a systémy, na které jsme zvyklí a které pokládáme za samozřejmé, samozřejmé nejsou, protože mohou existovat jiné.

Nemají ale z hudby hrůzu také samotní filozofové ? Vždyť daleko více analyzují literaturu a výtvarné umění – tedy umění fixních znaků, ale hudba, která je založena na dění a pohybu v nich vzbuzuje nejistotu. Velký průlom učinil Gilles Deleuze, který analyzoval film jako pohyb.

To je nejednoznačné, protože Deleuze je v tomto ohledu velmi radikální. Dokázal jasně myslet dění, avšak většina jeho pojmů vzniká interpretací klasiků, tedy hlavně první kapitoly Bergsonova díla *Hmota a paměť*. Je nápadnější, že spíše než obrat k jazyku, je zde obrat k dění, a že předchůdců je v tomto ohledu velmi málo. Ale zase další z Deleuzových základních knih, *Logika smyslu*, je převratná ponecháním tradice platónské a návazností na tradici stoickou, ve které objevil skryté počátky myšlení dění, dynamiky, kinematiky. Snahy nalézat předchůdce jsou zpětnými rekonstrukcemi vývoje, které slouží k legitimizaci aktuálního. Takhle ale není možné o Deleuzovi hovořit, stírá se tím jeho velká originalita.

Filozofické myšlení vždy preferovalo to, co je popsatelné, neboť je to identické samo se sebou. Deleuze je emblematickou postavou jiného pojetí pro své radikální odmítnutí tohoto způsobu myšlení.

Také byl určitě pro filozofy problémem notový zápis.

Ano a ještě více zápis, který používali autoři jako Stockhausen. Určitě ale není na místě nervozita filozofického myšlení 20. století, která je komická. Je třeba pochopit fakt, že myšlení pokoušející se zachytit procesy a dění je myšlením, které hledá řád a nikoliv chaos. Snaží se nalézt řád, který není primitivní, což je ale vlastní myšlení již od antiky. Objev prostého vztahu části a celku se značně zproblematizoval myšlenkou díla jako organismu. Zde již neplatí vazba nad-

řazeného celku a částí, neboť označit část je v organismu vždy značně složité. Navíc organismus žije. Práce s počítačem a internetem nám též připadá velice chaotická a bez centra, ale jistý řád mít musí. Absence řádu vede ke zhroucení. Je samozřejmě limitující, že k popsání pohyblivých jevů máme deskriptivní aparát vycházející z jevů nepohyblivých.

Není obava posluchačů z hudby, kde není struktura na první pohled zřejmá, tím, co francouzský filozof Georges Bataille popisuje jako strach z informelu? Hrůzu z beztvarého, které znamená pro racionalitu ohrožení?

To je přesné. Právě největším hledatelem řádu je Jean Dubuffet se svým informelem, protože ukázal řád v samotném materiálu. My ale nejsme ochotni materiál za řád považovat, neboť řád chápeme jako formu, intelektuální výtvor, projev rozumu ve světě. Radikalitou je proto objevení řádu nejošklivějšího materiálu. Informel neznamená chaos. Například i filmy Karla Vachka jsou přijímány s rozpaky, protože jejich řád je spíš inspirován informelem, než klasifikací a narativní posloupností. Je to svým způsobem hudební struktura.

A právě v době vzniku a rozvoje informelu se objevuje hudba osamostatňující tóny a nebo také free jazz, který je esencí plynutí. Se snahou uchopit materialitu, ale i ukázat průběh vznikání, být tím průběhem a také ukázat stavbu jako plynutí bez opakování složek.

Pro jazz je důležité oslabení nadvlády zápisu nad interpretem. Stejně pracuje současná a avantgardní hudba, která osvobozuje interpreta z vázanosti na jasný notový záznam a přestává jej redukovat na toho, kdo pouze provádí. Konec chápání interpreta jako osoby plně podřízené tomu, co interpretuje. Tato hudba problematizuje samu funkci interpreta. Obzvlášť v jazzu a free jazzu hudebník hraje a neinterpretuje – program není předem jasný. Jako revers myšlení řádu formulovalo ve 20. století otázku hranic interpretace. Otázku, nakolik je slovo interpretace udržitelné, není-li lepší slovo užívaní, užívání díla pro různé účely. Toto tázání samozřejmě celý řád přeformulovává.

Deleuze v knize *Tisíc plošin* popisuje refrén jako opak chaosu, neboť zakládá viditelný řád založený na opakování. Není ale možné o hudbě bez refrénu hovořit jako o hudbě chaotické.

Deleuze používá refrén elementárně právě proto, aby jej ukázal jako neelementární. Představuje, jak se organizující princip na nejnižší úrovni stává součástí organizovaného světa. Příklad dítěte, které se bojí v černém lese a začne si hvízdat nějaký refrén a nabude tím jistoty, je ukázkou nejelementárnější artikulace světa, protože dítě ztratilo strach. Deleuze přechází k rytmu jako organizaci našeho jednání. Ukazuje také dva protikladné principy, první artikuluje diskontinuitu světa, druhý aspekt refrénu, návratnosti je kontinuitou a melodií, která se šíří a moduluje, ale neartikuluje. Deleuzovo chápání artikulace je radikální svojí kontinuitou vlastní hudebnímu myšlení. Vidí artikulaci jako modulaci, vibraci a vlnění.

Absence refrénu klade důraz na plynutí, ale nikoliv na návrat.

Zde je složitý problém Deleuzova myšlení. Jeho představa toho, co se vrací, není představou identity, ale singularity. Singularita vyjevující se navracením není individualitou.

Je v Deleuzově koncepci filmu jako pohybu možné říct, že hudba má právě k filmu nejblíže?

Dálo by se říct, že ano, neboť hudba i film se dějí. Také Deleuzovy bergsonovské přednášky o kinematografii mají název *O hudbě*. Ovšem klíčem k Deleuzovi by mohlo být jeho tvrzení, že film je modulace a fotografie je kadlub. Vždy musí dodržet, že film není identický s fotogramem a celý vytvořený filmový prostor není analogonem reálného prostoru. Samozřejmě že pojem modulace je převzat z oblasti hudby.

Nakolik je možné hovořit o hudbě, aniž bychom prováděli konkrétní analýzu? Přiléhavost pojmů je zde jiná, protože nám schází denotát.

To je možná dáno tím, že pro filozofii není hudba polem domestikovaným tak silně jako literatura. S literaturou si filozofie ví rady již dva a půl tisíce let, sama vytváří stále nové způsoby, jak texty popisovat, jak je produkovat a chápat. I sémiotika se s převahou věnuje textům a až poté hudbě, divadlu a vizualitě, ale i s vizualitou má velké problémy. Jednoduchá představa kódu jazyka a promluvy je více modelována textem, než živou mluvou.

V okamžiku, kdy platí, že se hudba vyjadřuje nějakým systémem, můžeme hovořit o kódu. Sémiotik Eco byl fascinován moderní hudbou, protože mu posloužila k demonstraci teze, že je možné sdělení, které komunikuje tak, že se s ním komunikuje návod, jak vytvořit kód, který dané sdělení dešifruje. Čili moderní hudba, která se rozešla s tradičními hudebními systémy, aby byla ještě vůbec hudbou, musí současně se sebou dávat k dispozici kód jakým je vytvářena. Posluchač slyší hudbu v okamžiku, kdy je schopen dešifrovat systém, kterým je sdělena.

A je legitimní do myšlení o hudbě zanášet pojmy z literární vědy, např. pojem intertextuality?

Za posledních 50. let je nejnápadnější snahou všech typů myšlení formulovat více problém překladu než čehokoliv jiného. Sám problém komunikace je nejzajímavější, komunikuje-li se z jednoho světa do druhého. Tedy i z jednoho média do druhého. Není možné filozoficky popisovat hudbu nebo výtvarné umění a ignorovat svébytnost tohoto způsobu vyjadřování světa.

Právě Deleuze se snaží do filozofického jazyka integrovat svoji zkušenost s hudbou. Ne popisovat hudbu, ale zkušenost s hudbou učinit součástí jazyka, který používá. To neznamená, že Deleuze vtrhne na pole hudby a začne jej drasticky masakrovat filozofickým jazykem. Je mnohem důmyslnější, protože užívá způsob jak zahrnout zkušenost s hudbou aniž by konkrétní hudební dílo popisoval.

Kubánský spisovatel Carpentier napsal román *Svěcení jara*, jehož struktura je ovlivněna hudbou. Jedná se o textovou parafrázi struktury díla Stravinského. Literární věda také tvrdí, že kompozice velkých románů Thomase Bernharda je inspirována Schönbergem. To je skvělý způsob jak použít jazyk hudby a literatury ve vzájemné komunikaci.

Má hudba svoji narativitu? Dílo má přeci začátek a konec...

Známý vídeňský teoretik Eduard Hanslick tvrdí pravý opak. Všechna vyprávění a všechny narativity tam vkládáme z vlastní pohodlnosti, čímž dochází k deformování principu hudby. Je to forma do které se nemají vkládat obsahy jí cizí. Ale to je jen má ironická vzpomínka na oblíbeného vídeňského teoretika Hanslicka.

Zde je těžké nalézt odpověď, protože žijeme v době, kdy je vše zdánlivě možné. V momentě, kdy Paul Ricoeur začne hovořit o narativní racionalitě, spojuje dvě slova zdánlivě k sobě nepatřící. Zároveň narativní racionalitu chápe širším způsobem – jako cestu, pomocí které je člověk schopen sám pro sebe formulovat a poté rozumět prožívání času. Vyprávění je jako zkušenost konfigurována a rekonfigurována. V hudbě ale není narativita redukovatelná na pouhé vyprávění, je to narativita jako konfigurace časového sledu. Proto mohou být problémem romány Virginie Woolfové. Při jejich četbě vzniká otázka, zda se nejedná o naraci poučenou z hudby a nebo zda to není způsob vyprávění ukazující, že dosavadní představy narativity byly omezené na jedno hledisko, a to ještě v krajním případě hledisko lidské. U hudby nedokážeme říci, jestli je jejím principem sukcesivita, stejně jako u Joycova *Finnegans Wake* uzavřenost vytváří podivnou skladbu bez začátku a konce. Tím se mate naše představa vývoje a postupu odněkud někam. Literatura 20. století se vyznačuje tím, že její narativní postupy bortí čtenářovo držení se příběhu vedoucího odněkud někam. Faulknerův způsob vyprávění odtrhl představu příběhu od sukcesivního sledu. Zcela definitivně.

Zatímco v literatuře, divadle i výtvarném umění již téměř nepoužíváme pojmy označující jednotlivé žánry a vystačíme si s pojmem postmoderna, v hudbě tomu stále tak není. I přes značné prolínání a mísení jsme stále schopni odlišit rock, jazz, pop atp. a dokonce jsou pro naši orientaci stále ještě tyto štítky důležité.

V okamžiku, kdy se ještě více rozšíří žánr zvaný world music, tak bude konec jasným kategoriím i v tomto ohledu. Možná je to klam, protože postmoderní kultura svým způsobem oživila žánr. Vrcholná moderní literatura žánr ignorovala, například Joycovi *Dubliňané* znejasňují žánr povídky, protože se jedná o epifanie. Leckdy zjednodušující reakce postmoderny oživila, možná ironicky, samotný žánr i jeho normativitu. Možná také nedochází k takové-

mu rozostření, k tomu dochází až tehdy, neví-li si teoretická reflexe s něčím rady.

Například film byl téměř vždy velmi žánrový. Nevýhodou českých filmů je, že žánr nepochopily a snaží se být čímsi jiným. Žádný velký český film není zařaditelný žánrově, protože se tím vymezuje vůči Hollywoodu. Hollywood ale ví, co dělá. Žánr je jasný klíč a čtenář, divák či posluchač ví, co žánr je a nakolik se mu nové dílo přizpůsobuje nebo jeho normu porušuje.

Problémem současnosti je, že kulturní paměť je již tak rozsáhlá, že z ní vypadávají podstatné věci. Když nežijeme ve světě, kde je jasné, jak mají žánry vypadat, vede to k tomu, že se jen divíme.

Je legitimní a udržitelný pojem alternativa? Předpokladem přeci je, že je alternativou něčeho, co má zcelující a totalizující tendenci a vykazuje jistou jednotu rysů.

Slovo alternativa je nebezpečné. Je za ním skryté gesto být jiný a také má sociálně politické významy. Rozhodně alternativa 70. a 80. let byla jiná než ta dnešní, protože tehdy měla smysl nejen umělecký, ale i politický a sociální.

Velmi se mi líbí slovo, které používá filmový teoretik Michal Bregant pro experimentální či alternativní filmy, filmy které zkoumají možnosti tohoto média. Bregant je označuje jako podivné. Podivnost je to, co si na těchto filmech uvědomuje každý. Zda jsou alternativní, tak vůči čemu? Podivnost označuje zkoumání možností média a je také snahou pohnout s divákem, který ztratil rámce pro orientaci. Aspoň to ať si uvědomí, že je to zvláštní a podivné. Také nepotřebují společníka, který by jejich podivnost zdůrazňoval. Komu v hudbě připadá free jazz alternativní? Tomu, kdo nechápe, že se jedná o logické nebo možné vyústění vývoje jazzu. Vždyť i do „černého" jazzu vnesli bílí hudebníci něco nového, stejně jako „černý" jazz ovlivnil zvuk „bílé" hudby. Kde je potom jazzový mainstream? Alternativa jako esteticko-hodnotící kategorie je zcela k ničemu, protože o ničem nevypovídá.

Moderní hudba je nepochybně možná, její možnost se dokonce stala skutečností. Ovšem tato možnost nebyla nikde předem tušená. Ani Schönberg, Berg, Berio, Cage a podobní experimentátoři nebyli nikde schovaní v dějinách. Jejich hudba je novou skutečností, které nic nepředcházelo. To je dáno také tím, že její provozování bylo po dlouhou dobu neproblematické, protože neproblematizovalo umělost celého systému. Předchozí výboje si nevšímaly média samotného. V okamžiku, kdy mimohudební zvuky vchází do hudby jako u Gerschwina automobilové houkačky, dochází k rozšiřování média, k experimentu.

Jak je vlastně možné, že skladatelé jako Cage nebo Stockhausen založili novou tradici, radikálně odlišnou od veškeré předcházející?

Možná že se nejedná o založení tradice nové, ale o návrat. Nápadněji je podobný příklad vidět na příkladu avantgardního výtvarného umění s příklonem k barbarství, primitivismu, divošství. Když se v hudbě staly její součástí zvuky mimo hudební kodifikaci, potenciálně všechny zvuky, lze i to vykládat jako návrat k barbarství.

V klasičtějších epochách se klade důraz na společný kód mezi umělcem a publikem. Počínaje avantgardou se od publika vyžaduje objevení kódu. Dokud nenajde jazyk, kterým je dílo napsáno, nebude jej ani za dílo považovat. Může se jednat o provokaci, ale také o ocenění vnímatele. V práci s kódem může jít hudba jistě dále než literatura, ta je přeci jen omezena jazykem.

Může být ticho součástí hudby?

Odpověděl bych: jak které. Zní to téměř jako koan, ale asi ne takové ticho, které by bylo absencí zvuku.

Není ještě hudbou, neslyším-li otravné zvuky kolem sebe. To je jen úleva. Cage, který s tichem pracoval, měl sám blízko k zenovým koanům. Navíc také napsal skladbu bez zvuku.

Nakolik se jedná o hudbu? Není to více koncept?

To je stejné, jako tázání se, zda jsou Duchampovi ready-mades uměním. Jestli jsou velkými díly, či jen přinesenými objekty? Ticho je gesto v řádu hudby, ale jedná se také o objev nezvyklých výrazových prostředků - nulového stupně vyjadřování hudby. I ready-made je nulový stupeň, bez napodobování a ve všech replikách identický sám se sebou.

Co je vůbec materiálem hudby? Znělá látka, která je formovaná. Ale znělá látka není hudba, známe jenom konkrétní zvuky. Žestě nebo smyčce nejsou látkou samou o sobě, jsou již zformovány.

Ticho tedy není opakem zvuku, je jeho absencí.

Připomeneme-li si literární dílo z 18. století *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* od Laurence Sternea, zjistíme, že John Cage měl obdobně radikálního předchůdce. Sterne nechává v knize bílé listy bez písmen či zcela černé stránky.

Ano, oba ruší konvenci podobným způsobem anebo ji právě tímto ukazují.

Má hudba subverzivní potenciál?

Šosácky řečeno, je-li hudba schopna vytvářet komplikovanější podoby struktur a řádů, pak ano.

Ptám se také proto, že na akademické půdě se stále analyzuje pouze jedna tradice a to tradice vážné hudby. Rock, elektronika, nebo free jazz vzbuzují hrůzu stejně jako, bataillovsky řečeno, výkal nebo chrchel. A při tom distinkce dělení umění na vysoké a nízké je neudržitelná.

Od dob klasicismu je dělení umění na vysoké a nízké zcela nesmyslné.

Je to stejné jako Adornovo psaní o Schönbergovu publiku. Publikum se hudbě brání slovy, že se mu nelíbí, ale to jen proto, aby nevzalo na vědomí svět, ve kterém žije. V tomto ohledu je subverzivní potenciál velice silný, také je ale subverzivní moment zjištění, s jak uspořádaným hudebním materiálem Schönberg pracuje.

Co víc proměnilo svět ve 20. století než rock? Rock určitě ovlivnil svět více, než kvantová fyzika, ale akademický diskurs se přiklání více ke kvantové fyzice, rock je pro něj více nesrozumitelný.

Rock je zajímavý také tím, že jej nelze popsat jako izolovaný hudební jev, ale jako fenomén sociální. Vztah publika k této hudbě nekončí u poslechu. Toto oddělování vysokého a nízkého je stejně primitivní jako odsudek, že současná generace je generací obrazu, nikoli textu. Vždyť rozumět obrazu, aspoň na banální úrovni, je daleko těžší, než rozumět textu. Kultura, která souvisí s obrazem a hudební emocí je stejně složitá, ne-li složitější než kultura textu.

Poslední otázka. Jaký je Váš hudební vkus?

Zvrhlý, velice zvrhlý. Protože nerozlišuji vysoké a nízké, tak budu vždy poslouchat Beatles a vždy více chodit na rock než na cokoli jiného. Mohu přiznat, že z vážné hudby třeba Schönberga poslouchám častěji než Beethovena, a když slyším Iron Maiden, neurazí mne. Naopak. Omlouvám se za to, jsou ale věci, které nemám rád, jako eklektické hledání world music.

Objevováním zvuku celého světa a jeho následným mísením se celá tradiční hudba exploatuje, zplošťuje a banalizuje. Je to neštěstí, které není nutné. Jedná se o komercionalizaci tradiční hudby ze strany gramofonových firem, která pro nový produkt potřebuje nový zvuk, ale ne zase až tolik, aby pobouřil. Je to exploatace všech zvuků celého světa, které nepřichází v syrové podobě, ačkoliv se tak tváří. Buena Vista Social Club je emblémem přežvýkané exotiky pro zpohodlnělé evropany.

Nesouvisí touha okcidentální kultury po exotice ještě s rousseauovským mýtem šťastného divocha, který je více spjat s přírodou a přirozeností bez nánosu civilizace? Obliba např. romské hudby by tomu nasvědčovala.

Buď je možné se těšit z toho, že někde něco takového existuje, a snažit se to uchovat, přestože to neznáme. Ale třeba Gauguin se nepokoušel cokoliv uchovat, jeho nález jiného světa na Tahiti jej dovedl k zdivočení malby. Předešel strategii umění 20. století, kde u Avignonských slečen nenacházíme touhu cokoliv zachovat, protože Picasso ukázal střet konvence s konvencí jiného řádu a jiné kultury.

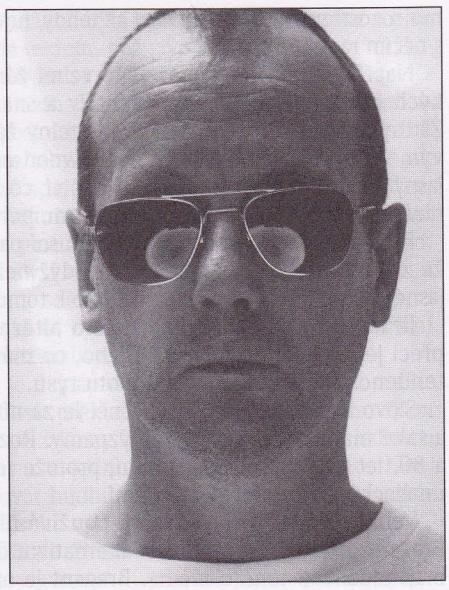
World music je odlišná, protože velmi pasivním způsobem přináší něco jiného, aniž to má vliv na znuděnou konvenci. Vždyť to v evropské hudbě nevyvolává dramatické zvraty, spíše kráčí paralelně. Posluchači world music se nestávají divochy, ale civilizovanými lidmi a jen pasivně poslouchají. Ale Gauguin se divochem stal divochem... ■

rozvání

NOMÁDSKÁ HUDBA V SOUČASNÉM ŽIVOTĚ

PROSTŘEDÍ

DAVID TOOP



Hudba je umění plynoucí, bez hmoty a váhy v tom nejlepším smyslu, přesto je schopna výrazně zachytit pocit místa. Co potom pro hudební tvořivost znamená pocit vytržení z místa, ztráta spojení s ním a zakořenění v pohybu na cestách?

Před dvěma lety si u mě Hayward Gallery v Londýně objednala dvě kompozice pro výstavu Brassaiových fotografií. Byla to výzva, protože z některých znaků Brassaiových děl se stala klišé – slavné noční záběry pařížského polosvěta a jejich laciné asociace s bufety a Edith Piaf. Rozhodl jsem se tuto část jeho díla ignorovat a zaměřil jsem se na jeho fotografické studie grafiti. V těchto obrazech, ukradených oprýskaným pařížským zdem, a spontánních klikyhácích anonymních umělců viděl Brassai příklad umění nedokončeného a přechodného. Podle jeho slov to jsou protipóly „mistrovských děl".

Série vystavovaných fotografií grafiti vznikla v letech 1933–1956. Chtěl jsem reflektovat Brassaiův pohled na tyto, jak je Brassai označoval, „nedobrovolné sochy" tím, že objevím objekty a útržky z francouzské hudby stejného období, z nichž ve svém počítači sestavím vlastní kompozici, stejně jako Brassai zarámoval část zdi hledáčkem svého fotoaparátu.

Problém byl ve francouzské hudbě! Jelikož jsem se nechtěl nechat omezovat klišovitým spojením Brassai–šanson, nebyla to doba ve francouzské hudbě zrovna nejšťastnější. Spása přišla od nomádů a cizinců, kteří tehdy dodali pařížskému hudebnímu životu tolik energie a magie. Tato ironie se objevuje čím dál častěji – totiž, že charakter národa možná nejlépe vystihují imigranti, nomádi a lidé na okraji. Mezi významnými hudebníky, které jsem do své montáže vybral, byli dva afroameričané – Josephine Baker

a Sidney Bechet – pro něž se Paříž stala druhým domovem a útočištěm před rasovým útlakem v Americe; skladatel Edgar Varèse, který z evropské vřavy emigroval do New Yorku; a Django Reinhardt, jehož manušský (romský) původ dodal k jeho jazzové hře na kytaru prvek tajemství. Vybral jsem si také Oliviera Messiaena, velkého cestovatele představivosti, a Pierra Schaeffera, jehož musique concrète vzala zvuky nehudebního světa, přefiltrovala je skrz elektronické procesy a tak je změnila v hudbu.

Mnohé z prvních experimentů v oblasti elektronické a konkrétní hudby využívaly dopravu nebo fyzický pohyb buď jako téma nebo jako výchozí materiál pro zvukové konstrukce, které zpochybňovaly fyzické i humanistické hodnoty spojované s hudební produkcí. Pro svoji první kompozici konkrétní hudby, Etudes aux Chemins de Fer z roku 1948, použil Pierre Schaeffer nahrávky vlaků na nádraží, z nichž pak sestavil nové konfigurace. Poddajnost zvuku umožněná elektronickými nástroji, magnetickou páskou, reproduktory a nahrávacím studiem obohatila pohybové možnosti zvuku. S touto představou přišel již Edgar Varèse, který psal o „masách zvuku pohybujících se v prostoru, každá svou rychlostí a po své trase, rotujících, srážejících se, rozpadajících a znovu se spojujících." V roce 1958 vytvořil Varèse Poème Electronique pro pavilon Philips na Bruselském Expu. Le Corbusier navrhl pavilon v podobě trojhranného stanu a zvukové dílo bylo hráno pomocí 400 reproduktorů rozmístěných v prostoru, které ztělesňovaly Vareseho představu „trajektorií zvuku".

Nové formy pohyblivosti, které se objevily na konci devatenáctého století – parní vlak, parní loď, auto a létající stroj, společně s méně hmatatelnými zprostředkovateli komunikace na dálku jako telegraf, telefon a rozhlas – vstoupily během století dvacátého do těsného a progresivního vztahu s hudbou. Nedávno jsem se zeptal mé matky, které je nyní devadesát let, na její nejstarší zvukovou vzpomínku. Vybavila si zvuk německých Zeppelinů při náletech na Londýn, první zazvonění telefonu a neartikulované hluky krystalkového rádia – vše ikony pohybu na velké vzdálenosti.

Funkce hudby jsou propojeny s přesuny a ekonomickou migrací a díky tomuto propojení mohou lidé uchovávat a sdělovat svou vlastní historii a identitu. Podívejme se třeba na živou historii a hluboký a dlouhodobý vliv zapomenutých potulných amerických bluesmanů jako Robert Johnson nebo Skip James, kteří hráli na kytaru na improvizovaných večírcích a zpívali Crossroads Blues nebo Look Down the Road, aby se pak vydali dál svým nomádským životem plným zmatku a tajemství. „Hudební historie okresu Coahuma měla tři období, každé ohlášené typickým zvukem," napsal Alan Lomax v knize The Land Where the Blues Began, „– siréna přistávající parolodi, pískání lokomotivy před tunelem a autobus Greyhound troubící na Highway 61." Nekonečná silnice, hudební čas a rozvíjení zvukových příběhů jsou strukturně propojené.

Tyto příklady nomádství a vizionářského zvukového pohybu se v 21. století staly téměř běžnou záležitostí – v naší době je cestování fyzickým prostorem zastíněno netělesností a rostoucím významem té podivné země, která se rozkládá za obrazovkou každého počítače. Tento virtuální svět je samozřejmě do jisté míry iluzí. Lidé z masa a kostí cestují po zeměkouli ve velké a nepřetržité migraci, ať jako uprchlíci, ekonomičtí emigranti, turisté nebo pracovně. Za mnohými z těchto cest najdeme drásavé příběhy chudoby, hladu, války a krutého politického útlaku. Pokud ale lidé cestují, nemají s sebou nic než oděv, který mají na sobě, vzpomínky, příběhy a písně.

Z míst, na nichž se setkává technika a lidské tělo, je kočovnictví nejzjevnější při využívání laptopů pro živou produkci elektronické hudby, jak se objevovala sporadicky na konci devadesátých let a jak ji stále častěji vidíme dnes. Laptop, přenosný, miniaturizovaný, kompaktní a anonymní, nezatížený tíhou historie jaká leží na elektrické kytaře nebo houslích, vyvolává krizi důvěry v humanistické hodnoty spojované s hudbou. Vytváří ovzduší tajemna, protože nenabízí žádnou viditelnou souvislost mezi tělem umělce a zvuky, které vycházejí z reproduktorů. Vše se soustřeďuje na myš. Dokonce i vzhled hudebního programu je skryt za zvednutým víkem počítače. Komunikace začíná být nejasná, interpret je statický a příslib podívané, který normálně doprovází živé představení, je publiku odepřen.

Každý trend má svou protiváhu. Navzdory síle počítačů naslouchá stále více soudobých skladatelů a hudebníků zvukům svého okolí. „Procházení zvukem" je čím dál obvyklejší fráze, signál, že zvukové dílo je teď vnímáno spíše jako signál vysílaný a přijímaný v neohraničeném prostoru než jako konstrukce zvukových bloků vztyčená před pasivním posluchačem. Mnoho lidí nyní tráví velkou část svých životů v elektronických prostorech bez fyzických souřadnic. Jedinečné, chaotické oblasti měst jsou bořeny a nahrazovány racionalizovanou novostavbou. Důkazy globalizace vidíme všude. Nakupování vládne světem. Velký kapitál okupuje veřejný prostor svými logy, řídí soukromí lidí a z volného času a z nevinné potřeby procházet se jen kvůli objevování nového dělá komercionalizovanou frašku. Procházet se městem bez jasného cíle, zachytávat rozptýlené zvuky, vnímat proměnlivost a chaos zvukové podoby města, která se vymyká úřední a obchodní kontrole. Blíží se to tomu zvláštnímu neviditelnému prostoru, který nyní překrývá prostor fyzický, pohlcení kolektivním dramatem náhodných událostí a reakcí, které proudí ulicemi. Odmítnutí nechat se zamést, zbavit tělesnosti, oddělit se od fyzického prostoru a kolektivní historie.

Studiem toho, jak lidé považování za vyvržené používají svoji kulturu k vytvoření pocitu stability a silné identity, se můžeme naučit i něco užitečného pro nalezení svého místa v elektronickém světě budoucnosti. Jak třeba mohou mladí lidé, vpletení v síti elektronické komunikace a fragmentárního vědění, najít bezpečné místo k spočinutí?

Zajímavým příkladem může být CD Journal de Tokyo, který v lednu 2003 vydala Yuko Nexus6, žurnalistka, skladatelka elektronické hudby a odbornice na média a vizuální umění z japonské Nagoji. Poslouchám její album jako deník člověka, který se nebojí spojit představivost, pozorování, dokumentování, osobní reflexe a neuspořádanou směs ztracených okamžiků, chyb a náhody. Slyšíme různé hlasy, mužské i ženské, francouzské i japonské, svištění pásky převíjené tam i zpět. Rychlé střihy z jednoho prostředí do druhého. Zvuková nahlédnutí do prostorů, jako když někdo odkryje zástěnu a znovu ji zakryje dřív, než bylo možné pochopit, co jsme viděli. Běžné zvuky města – pláč dítěte, pouliční houslista, auta, hlášení z amplionu – jsou náhodně sestříhány a poté zarámovány do bohatého a magického zvuku. Pauza, tikání hodin. Slyšíme nějaké opakované činnosti, neznámo jakého druhu. Drobné opakované fragmenty z povědomé staré desky. Slabé pozůstatky dřívějších nahrávek na pásku.

Díla Yuko vycházejí z malých soukromých výrazů, nabízejí ale mnohá spojení s venkovním světem, sociální sférou a veřejným prostorem. Jako malý žert na adresu laptopových hudebníků vynalezla novou kategorii: kotatsu-topový hudebník. Kotatsu je malý stolek s vestavěným elektrickým topením na spodní straně, který se používá v Japonsku. „Doba, kdy syntezátory a počítače byly vzácným majetkem několika málo univerzit a podobných institucí, je pryč," píše Yuko, „místo toho se tyto přístroje povalují na kotatsu v malých hotýlcích... Vyplývá z toho, že současnou počítačovou hudbu lze skládat, hrát a vydávat na CD v jakékoliv místnosti s kotatsu (a vlastně to ani nemusí být kotatsu)."

Je to hezká představa, asi jako když někdo sedí na posteli a brnká si na akustickou kytaru. Ovšem rozpor mezi domáckou neformálností této scény a profesionálním výkonem počítače, pravděpodobně dost dobrým třeba k odpalování raket nebo řízení infrastruktury menší země, bere dech. Důležité ale je vědomí, že nástroj bez místa - počítač - lze spojit s něčím tak domáckým, prostým a skromným jako japonské kotatsu. To nám snad může dodat naději, že ve věku elektronických informací, ztráty tělesnosti a vazby k místu bude tvůrčí bohatství hudby kočovníků nejen přežívat, ale bude naopak vzkvétat. ■

(přeložil Matěj Kratochvíl)

S Tristanem Murailem o přírodě, vědě a „spektrálním stylu“

MIROSLAV PUDLÁK

ponoření DO PŘÍRODY

Tristan Murail (1947 byl jedním ze skladatelů, kteří dokázali vnést do francouzské hudby po Boulezovi nový směr. Spolu s Gérardem Griseyem (1946–1998) se stal průkopníkem tzv. "spektrální hudby". Tristan Murail po studiích na pařížské konzervatoři u Oliviera Messiaena vyhrál „Římskou cenu“ udělovanou francouzským skladatelům a spojenou s tvůrčím pobytem v římské Ville Medici, který Murail absolvoval v letech 1971–73. V Římě poznal legendárního skladatelského podivína Giacinta Scelsiho i jeho esoterní hudbu, založenou často na vyznívání barvy jediného tónu. Po návratu do Paříže v roce 1973 založil se svými kolegy (Grisey, Dufourt, Lévinas) skladatelskou skupinu a stejnojmenný soubor l'Itinéraire, jehož cílem bylo rozvíjet spojení instrumentální hry a nových elektronických prostředků. Od poloviny 70. let, kdy byl otevřen pařížský institut pro hudební a akustickou tvorbu a výzkum IRCAM, byla Murailova dráha dlouho úzce spojena s tímto střediskem. Nové technické možnosti, zejména analýza tónových spekter, umožnila vznik nových skladebných technik, u jejichž zrodu stál právě Murail.

Nový proud byl ve Francii nazván „spektrální hudba“ podle tónového spektra (souboru tónů, které slabě zaznívají nad hlavním tónem a tvoří charakteristickou barvu hudebního nástroje nebo umělou barvu vznikající při frekvenční modulaci). Jedním z prvků spektrální metody, zjednodušeně řešeno, je přenesení struktury různých tónových spekter (která lze matematicky vypočítat a převést do souzvuků čtvrttónové chromatické škály) do instrumentální hudby např. v podobě orchestrální harmonie. Z klasického orchestru se tak může ozývat uměle vykomponovaná barva (témbr), takže orchestr zní třeba jako velký zvon, gong, syntezátor apod. Poznání akustických a hudebně psychologických zákonitostí Murail aplikoval nejen na utváření souzvuků, ale i na ostatní hudební parametry, jako je rytmus a forma. Jeho hudba (skladby jako *Ethers*, *Gondwana*, *Mémoire/Erosion*) se odvíjí jako mohutný proud pozvolna se proměňujícího barevného zvuku, který se pohybuje ve vlnách, nárazech a chvění, a připomíná spíše nějaké přírodní procesy, než odkazy na jinou hudbu. Tristan Murail v současné době vyučuje na University of Columbia v New Yorku. V srpnu tohoto roku se s ním a jeho hudbou setkáme na Dnech nové hudby v Ostravě.

■ **Na začátku 80. let jste byl jedním z průkopníků tzv. "spektrální hudby". Ve vašich textech z té doby jste věřil v tento koncept jako ve velice univerzální a všestrannou kompoziční metodu. Do jaké míry jej rozvíjíte dodnes a co se změnilo?**

Nemyslím si, že by mohla existovat univerzální metoda kompozice. Některé metody přesto mohou být sdíleny více tvůrci (jako například seriální metoda přinejmenším v době svých počátků). Pokud jde o „spektrální hudbu“, myslím, že je třeba rozlišovat styl a techniku. „Spektrální styl“ je to, co je nejčastěji spojováno s díly Gérarda Griseye a mými, psanými na konci 70. a na počátku 80. let. „Spektrum“ v něm hraje nakonec dost omezenou roli, zatímco formální vzhled skladeb je dost nápadný: dlouhé procesy, pomalé transformace, formotvorné uplatnění barvy zvuku, absence tematických prvků atd. Tento styl se přibližuje velkým orchestrálním dílům Ligetiho (*Lontano*) a Cerhy (*Spiegel*), a do určité míry Scelsiho a Xenakise. Pokud jde o „spektrální“ techniku, ta byla ve skladbách z té doby ještě v embryonálním stádiu. Já osobně jsem ji začal rozvíjet vážněji až během 80. let, od chvíle, kdy jsem měl přístup k počítačové technice. To mi umožnilo se vyvíjet stylově zcela nevyhnutelným způsobem, protože člověk nemohl zůstat navždy poplatný procesuálním formám ve zpomalených tempech. Počítačové nástroje umožnily tedy mnohem větší rozmanitost spektrálních technik, použití mnohem bohatšího a pohyblivějšího materiálu typu témbrové harmonie. Forma se mohla odpoutat od jednosměrných procesů, které jsme používali předtím, a stát se autonomní. Čas a paměť se staly podstatnými faktory formálního strukturování, stejně jako harmonie a témbr. „Spektrální techniky“ takto definované tedy nejsou automaticky spojeny se „spektrálním stylem“ let 70. a 80. Myslím, že hudba Griseye, stejně jako moje, jasně ukazuje tento vývoj od poloviny let 80. Navíc tyto spektrální techniky jsou použitelné pro mnoho jiných skladatelů, kteří nesdílejí náš stylový přístup. V určitém smyslu, kdokoli pracuje na analýze a syntéze zvuku s pomocí počítače, nemůže se spektrálním technikám vyhnout, což neznamená, že hudba, která z toho vzejde, bude nutně ve „spektrálním stylu“.

Nakonec pro mě základní myšlenkou spektrální hudby je, že můžeme odvodit formální struktury z pozorování struktur akustických (zvuk, sled zvuků). Tato idea – můžeme to definovat jako použití „modelů“ –zůstává stále silnou a platnou; naposledy jsem ji aplikoval ve studii přírodních komplexních zvuků a jakési přírodní „zvukové krajinomalby“ ve skladbách *Le Partage des Eaux*, a v *Le Lac*. Nicméně to vše není než výchozí bod kompozice; akustické modely jsou vždy konfrontovány s více abstraktními objekty a podrobeny zpracování, které nakonec zamaskuje jejich původ.

■ **Měl jsem na mysli univerzálnost i ve smyslu aplikace na nejrůznější formy. Zdá se mi, že pro spektrální hudbu je typický orchestrální zvuk, nebo velké**

instrumentální obsazení. Sólové skladby jsou spíše výjimkou a vokální ve vašem seznamu téměř nenajdeme.

Je mnoho spektrálních skladeb pro malý soubor a dokonce pro sólový nástroj (například Griseyův *Prolog*). Poslední Griseyova skladba (*Quatre chants pour franchir le seuil*) využívá sólový soprán. Sám jsem napsal mnoho skladeb pro malý soubor s elektronikou, vytvořených velmi charakteristickou spektrální technikou (*Bois Flotté*, *Winter Fragments*). Ale je pravda, že hlas přináší praktické problémy – zejména mikrointervaly. Navíc, osobně nemám moc rád klasickou vokální techniku (bel canto), ani výraz, který je použitím hlasu nutně nastolen. Použil jsem hlas jen ve sborových formách.

■ **V 80. letech měly vaše myšlenky velký vliv ve Francii a velký ohlas např. v Darmstadtu. V té době byla vaším inspiračním zdrojem hlavně příroda (ve fyzikálním smyslu). Jaké jiné inspirace přišly později?**

Mimo použití přírodních modelů se zapomíná na jednu kategorii modelů, ne méně důležitou, ale obtížněji zachytitelnou a vyjádřitelnou (což vysvětluje, že se o tom mluví méně), totiž modely psychologické. Percepce zvukových objektů, percepce času, hra paměti - od počátku tyto jevy jasně zmiňoval Grisey (viz přednáška v Darmstadtuv r. 1978), i já (jsou základem mých skladeb jako Ethers). Studium, nebo alespoň uvědomování si těchto psycho-akustických fenoménů získaly stále větší důležitost v našich dílech. Dokonce si myslím, že z hlediska posluchače je významnější právě pozornost věnovaná psychologickým zákonitostem percepce podílejícím se na stavbě hudební formy, než rafinovaná témbrová harmonie. Ta je sice předmětem většiny teoretických komentářů, ale skutečně ji ocení jen těch pár "happy fews" – nedělejme si v tomto ohledu iluze...

■ **Ale mluvme i o inspiracích zcela mimohudebních. Názvy vašich skladeb napovídají, že za tím vším jsou velice poetické obrazy, které jsou vyjádřeny skrze zmíněné techniky...**

Jistě, jako každý skladatel mám občas představy, které mi pomáhají psát. První etapa kompozice je často grafická: kreslím si budoucí formu skladby. Obrazy jsou často ve vztahu se zvukovými modely, které používám: v *Le Partage des Eaux* se představa vzduté mořské vlny projevuje v hudebních tvarech jako strukturální prvek. Ale také jsem analyzoval spektrum zvuku vln, které se rozbíjejí o pobřeží. Většinou hledám název, když už je skladba dokončena, protože realizace se často liší od původního projektu. Takže je to spíše název, který je „inspirován" dílem.

■ **Je spektrální hudba ve Francii stále něčím živým? Vidíte sebe jako součást nějakého proudu společně s dalšími kolegy své generace?**

Další skladatelé patřící ke skupině L'Itinéraire se zabývali zkoumáním instrumentálních a vokálních zvuků. Michael Lévinas a Hugues Dufourt, každý svým způsobem experimentálně studovali tvorbu a zpracování neobvyklých instrumentálních zvuků (zvláštní techniky, extrémní polohy a pod.) Finští skladatelé Kaija Saariaho a Magnus Lindberg použili spektrální techniky osobitým způsobem, stejně jako Jonathan Harvey (ve skladbě *Mortuos Plango*). Určitý počet mladých skladatelů, z nichž někteří byli mými žáky ve Francii a jinde (USA, Německo, Skandinávie atd.), používají také často spektrální techniku. Jak jsem řekl, styly a estetiky mohou být velice různé, protože forma není nutně svázána se způsobem zpracování zvukových objektů.

■ **Francouzská soudobá hudba, jak ji vnímáme my, je velice založena na vědeckém přístupu. Idea modernosti se tam zdá být živá, což činí tuto kulturní oblast dost výjimečnou v rámci Evropy. Platí to stále?**

Myslím, že koncept modernosti a dokonce i avantgardy ve Francii stále žije i přes útoky „post-moderny". Tento modernistický postoj byl dlouho podporován francouzskou vládou (Pompidou, Mitterand) a veřejným rozhlasem, který poskytoval prostředky a umožňoval umělcům se vyjadřovat bez ohledu na vox populi. Pokud jde o současnost, jsem trochu pesimističtější; ve Francii tak jako jinde, řádil neo-liberalismus, a to ne jen socio-ekonomický, ale také kulturní. Veřejný rozhlas upadl do demagogie a ztratil roli motoru hudební tvorby, kterou měl v předcházejících desetiletích. Přesto „modernost" odolává. V hudbě ji často symbolicky ztělesňuje IRCAM - odtud možná pochází dojem, že vědecký přístup hraje důležitou roli ve francouzské hudební tvorbě. Progresivní hudební praxe se skutečně může opírat o vědecký přístup, ale není to nutné spojení. Vědecké nástroje a informatika umožňují lépe porozumět zvukovým jevům. Nenahrazují zkušenost, hudební intuici, ale mohou ji podpořit a umožnit jí svobodný rozvoj na bázi lepšího poznání. Osobně si myslím, že je zbytečné opakovat minulost a že nostalgické postoje vedou k uměleckému sebezničení. Toto krédo bezpochyby sdílí mnoho mých kolegů ve Francii, stejně jako za jejími hranicemi. Přesto někteří mladí skladatelé ve Francii i jinde ve světě prosazují návrat k tonalitě a starým formám. Je mi to líto, protože jsem přesvědčen, že se pouštějí do slepé uličky a že nepochopili, o co jde ve skutečné umělecké tvorbě.

■ **Od r. 1997 učíte skladbu v USA. Jak jako soudobý skladatel vnímáte rozdíl v kulturním prostředí ve Francii (Evropě) a tam? Získal jste nějaké nové impulsy?**

O srovnání těch dvou kulturních prostředí by bylo možné napsat knihu! Stručně: často slýcháme v poslední době o „hodnotách", které sdílíme na obou stranách Atlantiku... Myslím, že je to z velké části iluze. Použitá slova jsou tatáž: umění, kultura, svoboda, demokracie, atd..., ale jejich význam je různý. Americká a evropská společnost sledovaly dvě různé cesty už od konce 18. století. V očích Evropana americká společnost působí často konzervativně, až archaicky. Velká část populace má malé vzdělání a je málo informovaná - dokonce dezinformovaná médii. Kultura tam má malé místo (nepředstavujme si, že newyorská inteligence reprezentuje celou Ameriku). Umění se obecně plete se zábavou (entertainment), která je předmětem zákonů trhu a zdrojem zisku. Ale naštěstí jsou univerzity, které přijímají umělce a vědce často velice štědře a poskytují jim ideální podmínky pro tvorbu a výzkum. Druhou stranou mince je, že tvorba neopouští hranice univerzitního campusu, kromě New Yorku a několika dalších měst. (New York má četné soubory pro soudobou hudbu na velice vysoké úrovni, které ovšem mají velké potíže s financováním). Dalším silným momentem jsou pracoviště pro computerovou hudbu. Tento obor vznikl v USA a stále žije na velkých univerzitách. Konečně, kosmopolitismus New Yorku a University of Columbia poskytuje intelektuálně stimulující prostředí.

Ale jedna věc je zarážející pro Evropana, zvláště Francouze: je tu nedostatek polemické diskuse o estetických otázkách – ve jménu rozmanitosti a tolerance vše je jaksi možné a přijatelné. To jistě činí společenský život příjemnějším, ale v umění to někdy oslabuje ten plodný polemický kvas. Když skladatel přijde představit svou tvorbu na Columbia, padají trochu ostřejší otázky jenom z řad evropských a latino-amerických studentů, nikdy ne ze strany Severo-Američanů!

Abych to uzavřel, nemyslím si, že můj život v USA by mnoho změnil na mém estetickém světě. Má aktivita skladatele zůstává velice evropská. Jedinou jistou změnou je snad větší ponoření do přírody – bydlím v nádherné oblasti na sever od New Yorku, v domku na břehu jezera, obklopen stromy a divokými zvířaty. Příroda v Americe zůstala více neporušená (minulý týden má dcera ve škole neměla přestávku venku z důvodu přítomnosti medvěda!). Myslím, že blízkost přírody je znát z mých posledních prací (*Winter Fragments*, *Le Lac*, *Les Travaux et les Jours*); tyto skladby jsou zároveň více kontemplativní i formálně složitější – stejně jako zdánlivá jednoduchost přírodních jevů zakrývá jejich úžasnou složitost.

■ **Jaké jsou vaše plány? Máte nějaký sen?**

Nedělám plány do budoucna. Nevím, co to bude za skladbu, kterou teď právě začínám psát. Koncipuji skladbu jako dobrodružství a jako cestu. Sny? Chtěl bych, aby světu vládli spíše básníci než obchodníci se zbraněmi a ropou... Pokud jde o osobnější a skromnější sny – představuji si počítačové zařízení, které by umožnilo lépe proniknout do tajů orchestrace překonat empirický přístup v instrumentaci. Ta myšlenka je již ve vzduchu a činí se v tom jisté pokusy a projekty. ■

2003: HUDEBNÍ ODYSSEA

Hudební film na festivalu v Karlových Varech

Když padlo rozhodnutí, že bych měl pro letošní Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary připravit sekci „hudebních" filmů, bylo mi jasné, že tu jde o mimořádnou příležitost. Nabízelo se nejen dovézt poprvé do Česka podnětné filmy, ale také zpřítomnit hudební tendence a osobnosti, které zdejší publikum nemělo příležitost zažít na vlastní smysly. Usiloval jsem tedy o to, aby sekce byla událostí kinematografickou i hudební. Devět vybraných snímků přibližuje následující text: jeho stručnější varianta se objeví ve festivalovém katalogu.

Cyklus *2003: Hudební odysea* by vedle filmu a muziky rád evokoval i aktuální moment. Všech devět snímků přináší svědectví o situaci hudby teď: vždyť vedle všech posluchačských požitků je hudba dokonalým projekčním plátnem, na němž se odrážejí světla a stíny doby. V našem případě je to doba silných médií, která hudbu šíří i ničí. Doba, která pro novou hudbu marně hledá pojmenování a koktá veselé nonsensy. Doba technologií a zároveň tradičního „etna", nejstarší a nejosvědčenější hudby na světě. Doba, kdy nahrávky protékají vlastníkům mezi prsty a posluchači vypalují světovým korporacím rybník. Nezní to všechno jako námět na film?

Má svět dnešní hudby svoje centrum, svou páteř, svůj hlavní proud? Kde hledat mezi nekonečnem příběhů? Co vypovídá o hudbě její věhlas? O autentických venkovských muzikantech z USA by se svět nedověděl, nebýt filmu bratří Coenů *Bratříčku, kde jsi?*. Čistý gospel, blues a bluegrass se náhle ocitly v roli exotiky, objevené za vlastními humny. Pět ocenění Grammy, koncertní turné, film D. A. Pennebakera (**Down From The Mountain**, účinkují Fairfield Four, Ralph Stanley, Emmylou Harris, Alison Krauss, The Cox Family a další) a navrch Grammy za soundtrack z tohoto filmu: to je následek jedné šťastné hudební dramaturgie. O jiskřivém společenství svobodomyslných afroamerických improvizátorů, society vycházející z free jazzu, vznikl film z opačného důvodu. Americký televizní seriál Ken Burns Jazz tuto kapitolu v „oficiálních", tedy masově mediálních dějinách jazzu vynechal. V našem světě však může přijít pošťák Alan Roth s videokamerou a „chybějící kapitolu" **Inside Out In The Open** vystřihnout s toutéž extatickou pokorou, jakou zní saxofon Johna Coltranea. V unikátním svědectví hovoří a hrají John Coltrane, Sun Ra, Albert Ayler, Cecil Taylor, William Parker, Matthew Shipp, Joseph Jarman, Susie Ibarra, Burton Greene, Roswell Rudd, Glenn Spearman, Peter Brötzmann, Reggie Workman, Alan Silva, New York Art Quartet a další.

Dějiny, jiné dějiny... Při filmovém pohledu zblízka vidíme detaily a poznáváme odvrácenou stranu. Perspektiva se obrací: mlčenliví promlouvají, spojuje se jednoduché a složité, tvůrčí ambici neoodělíme od schopnosti bavit. Mají pravdu ti, kteří přirovnávají rané techno k radikální prostotě Malevičova černého čtverce? Aby Iara Lee pravdivě popsala přítomnost a minulost elektronické taneční scény, musela do univerzitních pracoven i na acidové megaparty: oběma ve filmu **Modulations** prolétla v rytmu, jenž patří k éře Underworld a Massive Attack. Psychedelický film adekvátně neklidné textury, moře hudby nonstop a marnotratně krátké rozpravy snad s každým: Karlheinz Stockhausen, John Cage, Giorgio Moroder, Bill Laswell, Kid Koala, DJ Spooky, Squarepusher, Autechre, Carl Cox, Coldcut, Juan Atkins, LTJ Bukem, Orbital, Pierre Henry, Prodigy, Robert Moog, Teo Macero, Future Sound Of London, Genesis P. Orridge, Ken Ishii, Moby, Photek, Roni Size, Scanner, Talvin Singh, Westbam, Money Mark...

Ale co obyčejné písničky těch, kteří, zasažení kdysi dávno Beatles, Cohenem či Johnnym Cashem, chtějí i dnes zpívat o touze, vnitřním sváru, zlomených srdcích? I na ty duch doby dosáhne. **I Am Trying To Break Your Heart** měl být původně „jen" dokument o tom, jak těžké je vymyslet a natočit civilní písně, když na to všichni čekají. Chicagští Wilco se však během natáčení dovídají, že vydavatel si takhle album nepředstavoval: oč všechno se bojuje v takovém sporu, jehož happyend je tu o to výjimečnější, že pravdivý? Nárok na nezávislost nikdy nemusel řešit John Zorn, jeden z největších hudebních skladatelů postmoderní éry, newyorský démon, jemuž je stejně blízký zvuk hardcoreu jako smyčců, japonská kultura stejně jako židovská. „Nedělám nic proto, aby to bylo jiné. Dělám, co cítím," říká ve vůbec prvním filmovém portrétu, k jehož vzniku svolil, snímku **A Bookshelf On Top Of The Sky**. Ve filmu jsou zachyceny jeho projekty Naked City, Masada, Painkiller i Cobra, spoluúčinkují Mike Patton, Bill Laswell, Fred Frith, Susie Ibarra, Dave Douglas, Ikue Mori a další.

Cit a cítění mají zvláštní pozici ve filmařsky delikatesním **Tokyo Noise**, jenž se pokouší o diagnózu současné japonské společnosti – vysoce organizované, populačně i informačně přeplněné až k napětí, uzavřené, izolacionistické. Opěrnými body filmové výpovědi jsou radikální umělci a myslitelé: návrhář robotů, hluková umělkyně, šintóistický mnich, znalec „hotelů lásky", slavný fotograf Nobuyoshi Araki. Vizí optimističtější, avšak neméně výstřední, je druhý filmařsky výtečný dokument ze Skandinávie. **Future Is Not What It Used To Be** přináší skrze vědce a umělce Erkkiho Kurenniemiho dvojí svědectví: o tom, jak technologie proměňovala od padesátých let každodenní život, a o tom, jak v přesných strojích subverzivní mysl génia hledá chaos čili moment zrodu umění. Kurenniemi staví jedinečné hudební nástroje a robotické automaty, natáčí experimentální filmy, propojuje své profesionální úkoly s uměleckými experimenty. Software označuje za paralelu lidské duše. Film kombinuje jedinečné archívy se současným projektem, v němž se Kurenniemi manicky snaží komplexně zachycovat a konzervovat své prožívání, mentalitu, celý život.

Kurenniemi se stal vloni velkým světovým objevem: nejen díky filmu, který nepostrádá humorné a absurdní momenty, ale i skrze poctu, kterou mu složila skupina Pan Sonic. Dokument *Future Is Not What It Used To Be* zahajoval světovou výstavu současného umění *Biennale di Venezia 2003*.

A pak pochopitelně existuje i film-hudba. Chris Baldwin vypráví o psancích ve světě zvuku (**Sonic Outlaws**) jediným možným způsobem: připojuje se k nim a spolu s nimi se zmocňuje filmových a televizních obrazů, aby skrze jejich eruptivní koláž sarkasticky a nelítostně popsal dnešní média (účinkují, jak jinak, klasikové „plunderphonické" hudby John Oswald či Negativland). Zvuk od obrazu neodděluje ani berlínská skupina Column One, když krájí reklamy v stroboskopickém rytmu frenetických klubových párty. Jejich **Braunserver** je půlhodinová dávka z ostře nabitých zbraní multimediální éry; skladba ve stylu trance, která přerostla ze světa zvuku do kritických obrazů. Je to jedna z cest pro hudbu budoucnosti? Odysea pokračuje.

PAVEL KLUSÁK

mozartK

I CESTA MŮŽE BÝT CÍL

Trojí svědectví o měsíci nad Radlicemi v letech 1979-1983

Oldřich Janota Miloš Vojtěchovský

Dodnes se svou hudbou pohybuje v prostorech, jejichž pojmenování lze stylovou hudební terminologií spíše karikovat. Enigmatičnost nevychází jen zevnitř tvorby Oldřicha Janoty: také z Janotovy zenové kombinace prostoty a nedopovězenosti v zacházení s vlastním dílem. Po několika reedicích (Podzimní král, High Fidelity) až nyní, v roce 2003, vycházejí písně, k nimž se vážou nejpalčivější, nejnervnější, nejhoroucnější vzpomínky: dvojalbum Jako měsíc (ve vydavatelství Spojené náhody). Skupina Mozart K. nebyla ani folk, ani underground, nebyla dokonce ani programový experiment: přesto v sobě měla něco z toho všeho. I po dvaceti letech ji lze vnímat od cípu poezie, stejně jako z druhé strany: reakci na klima v Československu po Chartě a před Gorbačovem.

Mozart K. léta koloval na magnetofonových záznamech: postupující mytologizace mezi publikem ovšem jen dokládá, že nahrávka neobsáhne vše podstatné. Ani v případě sugestivního mimožánrového amalgamu tak silné identity, jaký vytvářeli Oldřich Janota, Miloš Vojtěchovský, Jan Štolba a další hráči. Ve snaze dotknout se originálu (nebo podpořit staré i nové mýty?) nabízíme trojí mozart(k)ovské svědectví. Oldřich Janota svůj komentář napsal pro album Jako měsíc, text Jana Štolby je úryvkem z jeho prózy Město za. Miloš Vojtěchovský napsal svůj příspěvek přímo pro HIS Voice.

Hudební vyvřelina magma

OLDŘICH JANOTA

Soubor Mozart K. hrál na české nezávislé scéně v letech 1979-1983. Autor hudby a textů tu zkoušel najít bohatší instrumentální podobu svých skladeb. Určující pro nezvyklý zvuk skupiny bylo setkání s Milošem Vojtěchovským, který donesl staré šlapací harmonium, vyspravil měchy kozlí kůží a přeřízl harmonium napůl, aby se dalo vozit osobním autem po koncertech. S Milošem přišel Mirek Kodym, proslulý coby noční hlídač v Národní galerii tak tvrdým spánkem, že ho ani ráno zaměstnanci nemohli vzbudit zvoněním a bušením na dveře, a museli čekat, až se Mirek probudí. Což pro kapelu samozřejmě nebylo tak důležité jako to, že si Mirek tehdy koupil congo. Saxofonistu Honzu Jeníka Štolbu zase nekvalifikovalo pro Mozart K. jeho hraní v tehdy zbožňovaném OPRSu, jako třetí stupeň duchovního zasvěcení přežitím několikaměsíční tortury na vojenské psychiatrii, kde byla pomocí nejnovějších vymožeností duchovědy klonována osobnost vojína-simulanta na uvědomělého obránce socialismu. Indiánský zvěd Modrá knížka zvítězil, ale za jakou cenu, o tom se dočtete v románech, které Honza od té doby vydal.

Vše výše uvedené snad částečně vysvětluje hudební sebevraždu, jakou bylo absurdní využití harmonia coby rytmiky kapely. Tón na harmoniu vzniká postupným rozechvíváním kovových jazýčků a ozve se po stisknutí klávesy se zpožděním tím větším, čím hlubší je tón. Urputný, až zahryznutý zvuk Mozartu K. byl tedy predestinován už volbou nástroje - aby kapela „šlapala“, musel by hráč na harmonium tisknout klávesu snad o sto let předem. Snad by to nevadilo, kdyby se naplnila původní představa o složení kapely

– měla tam být ještě viola a niněra, dnes bychom to možná označili za world music. Místo toho ale přišel Emil Pospíšil s neomylnými purplovsko-kaťáckými sóly na elektrickou kytaru, a to jen proto, že se stal podnájemníkem komůrky přilehlé ke zkušebně a nebylo fyzicky možné, aby se dění v kapele nezúčastnil.

Výsledkem byl jakýsi gotický jazzfolkový maglajs s rockovou špicí, který dnes už nezbývá než představit jako záměr. Slýcháme hlasy, že Mozart K. hrál depresivní a paranoickou hudbu. Dalo by se to postavit jinak – pitvorná a bídně pokřivená byla doba, ve které jsme žili. Zkoušeli jsme vykutat nový prostor důstojnosti, svobody a radosti už tím, že si člověk uchová právo tu bídu okolní i svoji pojmenovat. Ale to se bohužel nedochovalo na žádné nahrávce – ten extatický pocit lidské sounáležitosti a tajného společenství svobody, který posluchače i hudebníky na utajovaných koncertech spojoval v bytost, naslouchající stovkami uší, tančící stovkami rukou a dýchající jedním dechem. Bylo by krásné, kdyby někdo mohl přiložit ucho k reproduktoru tak blízko, že by tam i dnes tu radost a naději zaslechl.

Ze země do země

JAN ŠTOLBA

....Několikrát po sobě, vždycky znovu stejně vykroužená, jako by sama rodila zas jen sebe, se melodie vracela na to samé místo. Hráč na pódiu do jejího otáčení lehce pokyvoval hlavou, až mu dlouhé řídké vlasy spadly kolem ucha. Najednou se ale smyčka zastavila jako přetržená a hráč lehce oddálil ruku od kytary. Snad se lekl anebo trochu popálil. Nato tichem zadrnčely dva mrazivé střepy. Opakovaly se několikrát v rytmu, který nedovoloval žádné otázky ani výklady. Vzápětí zvuky zmizely. Nic neznamenaly, jen starodávný příkaz.

Zazněl poprvé hlas. Nejdřív to vypadalo, že ten člověk zpívá docela nesrozumitelně, jako by mikrofony hlas zkreslily a rozházely, pak ale Vojta pochopil, že jde o pomalá slova a věty, zvolna a s mezerami kladené za sebe. „Vezmi mě s sebou... Já vím... pozdě... Ale... vezmi mě s sebou..." Už nikdo nic nového nenazve novým slovem. Už je pozdě. Ale přece mě zkus vzít nahoru na kopec. Ty tam jdeš. Honem, než odněkud naskočí nový obraz. Plochá, šedivá šrafovaná pole se míhají šikmo pod námi. Šedé míhavé hradiště, nahoře tmavé rozmazané šmouhy lidí. Ale byli to předci jen mimochodem. Ačkoliv měli potomky, sami nikam nepokračovali, už tam nahoře byli sami u sebe, hotoví a cizí, neustále živí a dávno rozpadlí a mrtví. Slova: šlo jenom o důkaz, že svět stále je. Ale dorazíme na vrchol a už nebude možné mluvit. Krajina dole splyne zpátky do vrásčitého oceánu zrn.

Nahoře na visutém můstku v provazišti jsem viděl osvětlovače shýbat se nad mixpultem, jeho mohutný stín, osvětlený červenými a zelenými kontrolními světýlky. J. už byl na podiu a zpíval úvodní píseň, zatím sám. Viděl jsem naběhlou žílu na jeho krku, viděl jsem, jak se celý jeho unavený profil napíná a leskne proti světlu, jak všechno už marně ví předem, a přesto se ještě pokouší něco říct. Konečně přestal zpívat a rozeznal jsem zas počáteční vydrnkávání. To bylo znamení. Znovu sem v rukou a v zadech ucítil napruženého skrčence z auta. Očima jsem zkusil zachytit M., ale ten už zpříma seděl nachystaný za harmoniem, a tak jsem se dál nerozmýšlel a vešel jsem do stojatého prachu na podiu. Se saxofonem zavěšeným na krku jsem se propletl mezi kabely na zemi, po straně jsem zahledl mihnout se černou jámu, ze které to sálalo a páchlo jako z psí tlamy, našel jsem svůj mikrofon a pak už jsem jen slyšel, jak se odněkud zpod mých rukou vřízla do vzduchu saxofonová hrana, okamžitě se začala drolit, rozzrnila se na okrajích, cizí samopaly, cizí kamiony zvedly prach, cizí celodenní jízda do cizího města, bezohlední ranění a bezohlední živí se povalovali dál a dál v prachu, řetězec tónů se nadouval a zase plaskl jako měňavý, zabahněný, právě vytrysklý vodní sloup. Nevím nic, nic nejsem, nic nedokážu, znělo mi v hlavě. Od harmonia ke mně dolehl středověký frčák a jako velký prázdný hrtan stál za mnou a nekonečně se nakláněl, nekonečný déšť mrtvých zpoza dveří za mými zády. Obě kytary teď spustily tanec, viděl jsem koutkem oka, jak se E. trochu předklání a tlačí krk a tělo kytary proti pánvi, aby zvuk ohnul jako šlahoun před výstřelem, a pak zas dlouhým kvílením stoupal spolu se saxofonem nahoru, zatímco J. poctivě drnčel svoji smyčku a čekal. Za mými zády cvaklo tlačítko. M. spustil magnetofon a konečně se ozval hlas blázna.

„Voni to nedovedou rozluštit, až prej jim padají kolik asi, devět tisíc pět, jednou dvakrát tisíckrát čtyři pět šest sedm a jednou je to asi osmkrát a na devětkrát když to jde, jo, tak by všechno rozbili, kdyby natiskli mapy a voni to mají, vono jim to už mohlo jít, kdyby došli tady do lesa někam a našli dvě hříbky, voni to nechtěj říct, jo, že kde v jakým lese přišly na svět jaký hříbky, nebo tak nějak, a podle toho že jim to dovedou, že s tím uměj počítat, podle lesních stromů, vrb a borovic a to a že je to nestojí, aby se strachovali, že utečou z hranic ze země do země---ze země do země---ze země do země - - - ze země do země -"

Měl jsem ještě oči zavřené, prsty jsem držel na mokrých klapkách a slyšel jsem zezadu, jak M. přestává šlapat měchy a harmonium třaslavě doznívá. Dal si záležet. Lide se jen stěží probírali, nechtělo se jim nikam, stejně jako mně. Co se teď stane? Ale za chvíli se v hledišti namáhavě zvedl hluk deště a do toho unavené výkřiky a pískání. Rozsvítili. Ozval se ospalý rachot židlí a odněkud zachrčel útržek poslední písničky, kterou jsme před pár vteřinami dohráli. Někdo v davu zkoušel, jestli jeho magnetofon opravdu nahrával.

J. stál na pódiu za opěradlem židle, v ruce držel kytaru a místo klanění jen chvíli těkal očima do díry s lidmi. E. na druhé straně vypojoval kabely z krabiček. Cítil jsem mokro na zádech a prokousnutý ret, ale zároveň už bylo po všem, dole mezi lidmi někdo posunul právě nahranou kazetu ještě dál, stiskl knoflík a znovu zaskřípala kytara, harmonium a nad tím saxofon něco odule bručel.Nevyšší čas odejít. J. v šatně položit kytaru na stůl a přimhouřil oči, jak se mu do nich dostal pot. Ve dveřích stál už nějaký místní příznivec.

„Zvuk byl špatnej, člověče, zpěvu občas nebylo rozumět a španělka zanikala v tom harmoniu, který bylo přeřvaný..."

..... „Hned pojedem, ne'?"

„- - -pojedem, ne'?" ozvalo se vzápětí z M-ova kazeťáku. A potom ještě jednou.

Venku se mezitím nadobro setmělo a skrz mohutné koruny dýchal vlažný vzduch.

Jan Štolba: Město za, Praha 1996-1995, vydalo nakladatelství Hynek, 1997.

Radlický humoresky

MILOŠ VOJTĚCHOVSKÝ

Všichni vlastně přišli do horních Radlic odněkud odjinud. O. se přistěhoval do naklánějícího se domku na konci Pechlátovy ulice z dalekých vršků Dejvic, J. Š. a M. R. vyrůstali spolu mezi nádražím v Bubnech a ohybem řeky u holešovickýho přístavu. E.P. přijel do Prahy dokonce ze vzdálenýho Olomouce a zachoval si až do smrti zpěvavou a spisovnou mluvu. Já jsem to měl od rodného činžáku, stojícího naproti fotbalovému hřišti Tatry Smíchov u železničního mostu přes Vltavu na dohled od Císařského ostrova, do Radlic jen pár kroků. Stačilo přejít sazemi pokrytou pěší lávku nad rozlehlým nákladovým nádražím, kde bezhlesně klouzaly posunované vagóny, zněly tympány nárazníků a zástupné ozvěny neznámých kódů hlasů z ampliónů, kolem dehtových střech opuštěné čekárny severního nástupiště. A pak pokračovat některou ze zaprášených, mírně stoupajících ulic, stíněných z jedné strany strmým Pavákem s bývalou milionářskou vilou, kde byla hlavní pražská rušička, a z druhé zalesněnou strání Brabenčáku s opuštěným a rozmláceným židovským hřbitovem až k okrouhlému parku, kolem kterého se točila tramvajová smyčka kolejí na konečné devítky. Tady už začínaly k horizontu vlevo pole nad Ústavem hluchoněmých. Na druhé straně v údolí pod hřbitovem na Malvazinkách pod pásy buldozéru mizely stoicky zdi statků vesnických Radlic. Pár kroků od konečné ještě pořád stála formanská hospoda "Za větrem" se znělým tanečním sálem, nedělními dechovkami a zahradou pod kaštany, kde pochybní týpci z pražské periférie a vyprahlí dělníci z nedaleké cihlárny popíjeli staropramen. V neděli jsme si tam chodili prohlížet holuby, králíky a slepice na výstavách chovatelů drobného zvířectva.

O. se živil jako kolportér novin a na rozskřípaném bicyklu po ránu vláčel těžkou černou koženkovou tašku s Lidovou demokracií, Rudým právem, Svobodným slovem, Prací, Katolickými novinami, Mateřídouškou, ABC a Naší rodinou až do Jinonic, k Waltrovce, ke Stodůlkám a na kopec Na Vidouli. Slyšel jsem ho za dveřmi někdy brzo ráno, někdy až po desáté hodině... Na nějakou dobu jsem přebral jeho desetikilometrovou denní trasu. Sdíleli jsme příběhy a sešity se jmény a adresami abonentů, kteří se celkem srovnali s tím, že dostávali tiskoviny některý den až během dopoledne, když přijel O. nebo Mozart K. do Prahy z koncertu až skoro ráno.

Patrový domek, kde bydlel O. nahoře s D.-inými kočkami Mručem, Knučem a Napištínem, kníračem Packou a potom s malým M., a kde jsem si opravil a pronajmul v přízemí skoro zadarmo tmavý, vlhký pokoj, je přitisknutý k úpatí strmé stráně s terasovitými kameni-

tými zahradami, mizejícími v neproniknutelné spleti bezů, neprořezaných hrušní a akátů. Tudy se dá vyšplhat až nahoru na plochý vršek, protkaný systémem úzkých podzemních, ale už dávno zasypaných chodeb, o kterých jsme jako kluci věřili, že vedou až někam dolů, k bývalému cisterciáckému kláštěru na Újezdě na břehu řeky. Obyvatelé téhle části horních Radlic přežívali od sedmdesátých let ve stínu beznadějného provizoria územního plánu asanace hlavního pražského architekta, která měla proměnit Smíchov, Žižkov a předválečnou ošuntělou radlickou periférii v asfaltové definitivum dálničních komunikací.

Topologie místa, kde O. tehdy bydlel a kde Mozart K. začal zkoušet, prosakuje do textů a elegických ploch písniček, které si O. musel v duchu přeříkávat za mrazivých svítání v rytmu namáhaných skřípajících šlapek, ale je zřetelně cítit jako podloží v nehorázných, zalykavých instrumentacích a dýchavičnému zvuku „kapely“ M.K. "...a když do práce šlapu/a světlo jenom bliká/pomalu tak chápu/jak dlouho člověk vzniká/když do vějířů drátů/vítr sníh jen vplétá/a jenom přízrak léta kolem míjí/...(„Pomník pecnům chleba“), „Jinonický akcíz, každý má jen to, co mu patří, ležel pes v příkopu, měl přejetý běháky..“ Když potom v májový den, když rozkvetly všechny meruňky na stráni pod Malvazinkami, přišli dělníci z Metrostavu (kteří před tím roky jezdili v nestvůrných fantomech náklaďáků od pěti ráno kolem drnčících oken, kutali do protější stráně obrovský protiatomový kryt, v zimě prokopli potrubí a způsobili v Radlicích potopu), pokáceli motorovou pilou všechny ty krásné kvetoucí stromy, ... tak jsme si uvědomili, že nastává konec “toho sladkotrpkého rybízového světa“ starých, civilistních, sesedlých Radlic.

Martin Rychta
s objektem Miloše Vojtěchovského

Často jsme se potkali dole ve zkušebně s J. Š. a čekali dlouho na O., než sejde shrbený a zabalený do šály s kytarou v ruce se schodů a hráli zatím jen tak pro sebe a „naprázdno“. Š. dovedl vykouzlit ze saxofonu tak jímavá, divoká a zamotaná klubka kvílení, bručení a post coltraneovských témbrů, ke kterým jsem se klopotně snažil přilepit nějaký disharmonický, rytmický a algoritmický dusavý hukot, že jsme se chvílemi ztráceli v pralese nějaké cizí neznámé hudby, kterou bychom ani nemohli popsat, označit, opakovat... Někdy se objevil a přidal i E. P. (nějakou dobu bydlel vedle v pokoji) s elektrickou kytarou a různými pochybnými krabičkami, nebo i Oleg s trubkou... Když se potom přiloudal O., sesunul se na židli a vybrnkával se skloněnou hlavou beze slova novou melodii, dlouho jsme museli hledat nějaký společný jazyk a pojící tkanivo, kde by se potkala drnčivá dvanáctistrunná kytara, tenorsaxofon, nenaladitelná mandolina a poslepované, omlácené a rozskřípané harmonium.

O. se vydával v pozdním období kapely na mentální poeticko-existenciální bolestné výpravy, na kterých nám ostatním unikal z dohledu a doslechu. Do jisté míry jsme sdíleli pocity zmaru a bezvýchodnosti z všeobjímající stupidity, ubohosti normalizačního mimočasí, každý z nás si vystavoval osobní glejt na jakous-takous formu úniku do bizarních historek, panoptika fantazie k pokusům o přežití bez hlubší morální újmy. Přesto byl způsob, jakým tehdy O. dokázal několika slovy, obrazy, metaforami a nízko položeným ochraptělým hlasem na chvíli obnažit kostru enigmatické reality, přece jen zahalený nějakým mesmerickým mámením, kouzlem perfektně zaměřeného hrotu mířícího do magického zeleného oka pokoutního rádia prozatímní metafyziky. Myslím, že jsme se vláčeli s O. po zapadlých klubech, protože jsme cítili, že se v některých písničkách zjevuje opraný, civilní a zjitřený příslib Naděje na opravdový Život. Život který v té pitomé, trapné, ponižující době 14. sjezdu klesal ke dnu, ke kořínkům, do soukromí, mimo všechna konfekční i disidentská společenství a diskreditovaná slova. Nemluvě už o umění a o "poezii". „Slábnou slova, sládnou slova/zlá i dobrá, končí se jedna doba, zbývá čekání...“ znělo vypjatě a náhle úplně jinak, než podezřele romantické lyrizování a legrace písničkářů a apokalyptické krkolomné drsnosti pražského undergroundu a estétství polo-undergroundu. "Jednoho rána v šachtách pod Prahou/hliněná těla králů vstanou, a smíchaj svý bláto s modří nad hlavou/a vodu sladkou s vodou slanou.. křehká slova jsou, krev tvá a pak v závěji sníh...“ Co to vlastně znamenalo? Jak tomu asi rozuměli všichni ti nositelé nejasných tváří v setmělých sálech, kteří si jindy pobrukovali s kytaristou pitvorné sloky... Přijde opravdu někdy ten den? Kdo byli ti hlinění králové, o čem snili v hrobkách pod Prahou? Byli to nějací radličtí lárové? Nebo ospalí hlídači svatého grálu?

K tomu ostrohu Patagonie, na kterém O. patrně dost osaměle a tvrdošíjně stál, se Mozart K. hudebně jen nesměle přibližoval na dostřel. Většinou jsme písničky nemotorně bastardizovali pseudorockovým experimentem. Hráčské schopnosti většiny členů souboru byly jen odleskem křehkosti, již se O. pokoušel zarytě nahmatat po nocích ve strunách. Kdyby byla doba a společnost jen trochu jiná, určitě by se našli citlivější hudebníci, kteří by například Chodce v nočním městě dotáhli do toho subliminálního pocitu neskutečnosti a úzkosti z osamění nočního polosvěta Prahy konce sedmdesátých let... Mozart K. byl spíš náhodné dočasné setkání několika chodců na půli cesty než konzistentní formace "hudebníků". Skladby po počátečních pokusech a pochybách samovolně sklouzávaly ke komponovaným "minimalistickým" celkům s improvizovanými mezihrami, kde hlavně školený muzikant a člen PRSO J. Š. dotahoval společný sound hned dervišským povykem, hned táhlým ozvěnovitým nářkem... Snažil jsem se nahradit vlastní hudební diletantismus a neschopnost vyrovnat se rovnocenným autorským vkladem s konceptem O.-ových kompozic po svém: improvizovanými intermezzy ploch nahraných „ambientních“ úryvků patafyzické reality šumů a pazvuků. Z kazeťáku znělo chvíli asociativní slovní chrlení chronického pacienta pana Gottwalda, pervitinové svištění z tehdy nově importovaných hracích automatů, ozvěny kroků v karlínském tunelu, cinkání láhví z oken smíchovského pivovaru, šílené útržky rozmluv z hospod a melodií hracích strojků z Technického muzea, kde jsem v obnocích hlídal... Zvukově mizerných nahrávek jsem nasbíral určitě deset hodin, ale neměl jsem žádné přístroje kde je zpracovat. Možná mohlo dojít k nějaké další hybridní fúzi stylů, možná by se hudba Mozarta K. za jiných okolností proměnila v abstraktně-konkrétní skrumáž smyček, asambláže reálných zvuků, tónů a slov a přestala tak být akceptovatelná pro povětšinou „folkové posluchačstvo“ které na nás "chodilo". O. pomalu, ale nezadržitelně spěl (přes trilogii o vině a únorovém pokáceném akátu, letním splynutí s krajinou a nalezení prozatímního nového vykoupení) k definitivnímu odchodu z vlastního dočasného životopisu v Radlicích, tím i s pochybnou historií bratrstva Mozart K. Ještě se sice stihnul dotknout v několika textech napsaných J. Š. leydenské krystalické nádoby elegického průzračného spočinutí v alchymickém zrcadle „stavů vody“, a záhadné křehké „sádrové panny“.

Ta už ale patřila na Pelc Tyrolku. Přišla kapitola potácivého hledání záchytného bodu, hybridního výrazu a potřeby vyslovení tvrdošíjného vzdoru, kapitola celkem uzavřená stereotypům a konvencím. Jako by byl zápas dobojován a něco se někde zlomilo. Lunární nota poezie, hudební a nesporně lepší hráčské kvality, somnambulní textura. Dočasné setkání s Pavlem Richterem a Lubošem Fiedlerem nasadilo už jiný kánon, jiný pohled na svět. Odplavilo zbytky těžkopádné, křehké, režné a amorfní „reality“ mýtu Mozarta K. někam za ohyb řeky.

Dvojkompakt Jako měsíc je celkem pietní konzervou otisku uplynulé doby a zašlého místa. Ale rozvětvenou nepravidelnou pavučinu příběhů klikatých procházek po omlácených, špinavých radlických ulicích a bloumání po polích, táhnoucích se někam směrem k hlubokému jezírku pod útesy v Prokopském údolí a k Dívčím hradům, kde teď už stojí kolem novostavby, jen nedokonale napodobuje. Je až tísnivé si uvědomit, jak to všechno bylo dávno a co všechno se změnilo. ■

http://www.eldar.cz/mezivlnami/

modlitby i čardáše

ágnes kutas

Závěr loňského roku se vyvedl třem českým (přesněji „v Česku žijícím") zpěvačkám, které svou inspiraci hledají a nacházejí v lidové hudbě. Iva Bittová zastínila uznávaný Netherlands blazers ensemble, který se snažil uchopit její a Janáčkovy kompozice, a dávala kolegům lekce ze spontaneity. Zuzana Lapčíková na žádost Nadace Partnerství natočila album o stromech Strom života – a podařilo se jí oživit svérázznou lidovou mytologii, jejíž osu tvoří pokora a sepjetí s přírodou.

To jsou ovšem dvě velmi uznávaná a snad i relativně známá jména. Objevuje se však nová tvář. Žena, která zde žije již dvacet let, ale do centra pozornosti se prozatím nedostala. Její hudba je – jak říkají internetové stránky – „oproštěná od cukrbliků a opepřená pálivou maďarskou paprikou... Jsou to tiché motlitby, ve kterých však dříme ohnivý čardáš, který probudiv se, sežehne vše nadosah..."

pozdní talent

Při prvním setkání s Maďarkou z Břevnova Ágnes Kutas budete možná inklinovat k srovnávání právě s Ivou Bittovou. S tím se setkává často. „Ono se to nabízí – jsem žena, zpívám a doprovázím se na housle," říká. Obě mají navíc krev temperamentnějších národů. „Já mám Ivu Bittovou ráda, ale nemyslím, že bych jí byla přímo ovlivněná."

Ve své hudbě se volně nechává inspirovat maďarskou lidovou hudbou. Někdy si vystačí pouze s tradičním zpěvem a nebo použije jen text, k němuž složí vlastní melodii. Jindy si vypůjčí určitý motiv, ale za pomocí houslí či violy na něm vystaví vlastní skladbu, nebo dokonce přiřadí text jedné lidové písně k melodii zcela jiné skladby. Lidová hudba je pro ni stavební materiál, se kterým nakládá naprosto svobodně. Její příklon k hudbě byl však velmi pozvolný.

Ágnes Kutas se rozhodla vyrazit do Prahy, když jí bylo dvacet jedna let. V Budapešti před tím studovala užitou grafiku, ale ta jí k srdci nepřirostla. Vyhlédla si studium loutkového divadla, a jelikož v maďarské metropoli se toho času takový obor nevyskytoval, přihlásila se na pražskou scénografii.

Její první hudební vystoupení byla logicky spojena s divadlem. Při inscenování Gogola se do představení hodila živá hudba a Ágnes na sebe prozradila, že hraje na housle. Poté přišla do divadelní skupiny Tuju, již založil její pozdější manžel, scénograf Tomáš Žižka. Při jejich inscenaci Kleopatry vytvořili rovnou celou hudební formaci a Ágnes si chtěla ke hře přidat ještě zpěv. „Když jsem se v kapele ptala, jestli neznají někoho, kdo by mě učil, doporučili mi Janu Lewitovou."

K Lewitové opravdu začala docházet na hodiny zpěvu. Na konci každé hodiny měla za úkol něco zazpívat. „Už mi bylo trapné zpívat stále ty samé písničky, tak jsem začala hledat." Postupně si tak vybudovala repertoár – upravovala lidové písně a psala i své vlastní.

Spolupráce s Janou Lewitovou překročila vztah učitel – žák a obě hudebnice spolu začaly vystupovat. Jejich spolupráce je zachycena na albu Halé dítě, k němuž Ágnes nakreslila i obal. Společných koncertů je však v poslední době minimum. „Snažíme se, ale jsme moc špatné organizátorky," přiznává Ágnes.

jen pro ten dnešní den

Jelikož její manžel spoluzakládal klub Roxy, právě tam se odehrálo její první sólové vystoupení. A byl to opět Tomáš Žižka, kdo doporučil Ágnes bubeníkovi Jaroslavu Kořánovi (viz profil v HIS Voice 6/2001), jejímu současnému spoluhráči.

„Tenkrát jsme spolu ještě nezačali hrát," vzpomíná Kořán. „Nebyla na to ještě nějak uzrálá doba. Já jsem před tím hrál mnohem komornější hudbu na Orloj snivců a v jiné skupině na hrnce a byl jsem příliš zahleděný do této skoro ambientní muziky. Ágnes v té době hrála také trochu jiné písně a tak jsme se sešli až mnohem později..."

Ono „později" nastalo, když Jaroslav doporučil Ágnes na vídeňský festival „Neigbourhood in Progress". Pořadatelka už měla dohodnuté jedno společné vystoupení houslí a bicích a ráda by to zkonfrontovala s něčím obdobným. Nakonec Jaroslava Kořána přemluvila ke společnému koncertu s Ágnes. Festival tím absolutně dostál svému jménu: premiérovou spolupráci českého bubeníka a maďarské houslistky zažila v listopadu 2001 rakouská metropole...

album v čekárně

Od té doby spolu začali Kutas a Kořán vystupovat častěji a loňského léta natočili na Jaroslavově šumavské chatě materiál pro první společné album. Ágnes na něm zpívá jak balady tak velmi energické písně, jejichž účinek zesiluje Kořánova rytmika.

Maďarštinu občas vystřídá sympatická, byť poněkud šišlavá čeština. Ágnes si zhudebnila básně od Jakuba Demla, Jaroslava Seiferta, ale i texty své nebo svého muže. Houslové mezihry se vzdalují od lidových motivů a hudbu přesouvají někam k volným improvizacím s drobnými náznaky minimalismu. A jak je to vůbec s jejími hudebními vzory? „Já poslouchám úplně všechno. Mám ráda Laurie Anderson, po které jsme dokonce pojmenovali dceru Lauru-Andreu. Líbí se mi portugalská zpěvačka Dulce Ponte a nebo také Nerve Net Briana Ena. To si pouštím jako uklidňující prostředek," vypráví a připouští, že by ji trochu lákalo nějakou podobnou hudbu zkusit.

Na vyjití desky, která se bude zřejmě jmenovat Láska mě mučí, si musejí ctění čtenáři ještě chvilku počkat. „Ve hře je několik možností," popisuje osud alba Jaroslav Kořán. Desku možná nabídne nějakému vydavateli, nebo se jej pokusí vydávat sám. „Chystáme se to vyrobit do prosince jakkoli, i kdyby to bylo na počítači a s oxeroxovaným obalem... Nejdůležitější pro nás teď je, aby to prostě existovalo, stejně jako je to s ostatními tituly Pagody (Kořánův label – pozn. -aja-), které postupně dodělávám."

S hudbou Ágnes Kutas se můžete setkat alespoň na albu kolegyně z představení Něžné knoflíky Kateryny Kolcové Blízko je den..., které koncem června vydal Supraphon. Ágnes se zatím může soustředit na další kroky. „Teď chci zkusit nějaké rychlejší skladby. Ale ještě nevím jak na to – nevím, jestli zase vzít lidovky." Spolupráce s bicími ji baví, ale možná by k nim ještě něco přidala. „Ráda bych, aby to bylo ještě svěžejší. Lidé většinou zareagují právě na ty svěžejší písně."

ADAM JAVŮREK

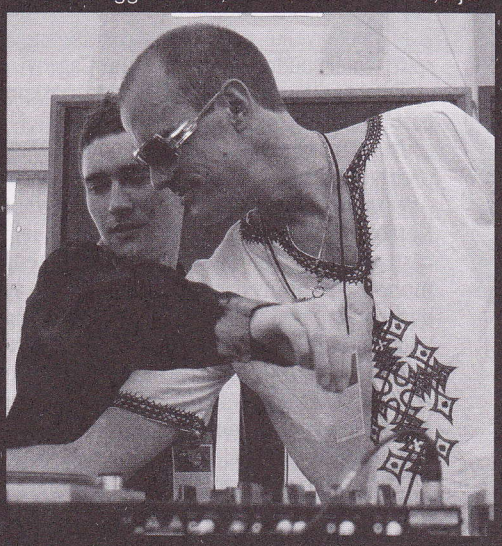
sónar

Barcelona, 12. – 14. června 2003

...podesáté, nejlépe však do desáté...

HYNEK DEDECIUS

Po deseti letech své existence již barcelonský festival Sónar pevně hnízdí v čele mezinárodního dění v oblasti progresivní elektronické hudby. Oslavy jubilea přitom, vedle retrospektivních výstav s výběrem toho nejzajímavějšího z historie akce (na poli zvukových instalací, digitálního umění, grafického designu, hudebních lahůdek atd.), speciální fotopublikace a šampaňským potřísněné party pro akreditované, vyplavily také méně příjemné jevy týkající se stop zneužívání vybudované pozice. Oproti loňsku návštěvníci přišli o úvodní noc z již zažitého schématu tři dny/tři noci, kterou nahradilo exkluzívní (a extra placené) vystoupení Big Bandu Matthewa Herberta, čímž se program (o maličko chudší než dříve) zhustil do té míry, že se večerní monstrpárty s tahači Björk a Underworld setkaly s problémy organizačního rázu (hodinová fronta před vstupem do areálu, WC, občerstvení), tj. předimenzovaností. Překvapivý je i fakt, že ona vskutku jedinečná kolekce experimentátorů vystupujících během denních sekcí (12.00 – 22.00) – tedy výběr skutečných strůjců vývoje moderní hudby (bez velkých jmen) – na renomé festivalu doplácí tak, že u přehlídek menších, ale zásadních labelů umělcům nehradí ani cestovní náklady, což se při více než 120 000 prodaných vstupenek zdá mírně neetické. Nicméně, Sónar i tak zůstává jednou z mála masivních akcí, kde takto specializovaná a menšinová kultura dostává široké pole. Ano, existuje opozice v podobě rave Antisónar, avšak Sónar do Barcelony (v jeho čas ověnčené i desítkami dalších, pro hudební dychtily velice přitažlivých akcí) bezesporu přivádí všechny říčky progresivních tvůrců a jakožto jejich největší soutok a soustředění sehrává stále zásadní úlohu ve zviditelnění jinak nenápadného pohybu kupředu. Bez zjevných preferencí letos dostaly prostor všechny hybatelské kotle – ať již stále pulzující německo-rakouská scéna (s labely Sonig, Tomlab, Mego, Staubgold...), už tradičně japonská škola (značka Daisyworld plus jednotlivci jako Tujiko Noriko) nebo nová kanadská líheň (v rámci Mutek showcase), tak i nebývale čilé Norsko (hned tři sekce v režii labelů Smalltown Supersound, Jazzland a Tellé/Éllet) – a to v nezvykle širokém stylovém spektru. Nevyčerpatelné se zdají zásoby čirého noise (v usměrňování hluku excelovali zejména projekty Pita a Alexej Borisov) či naopak popovější fúze (Schneider TM, Björk, Niobe). Patrný pokračující odklon od čistého laptopismu není podle mého tak docela opodstatněný, poněvadž potenciál v daném softwareovém ranku ještě nebyl vyčerpán (viz Aoki Takamasa či Mitchell Akiyama, kteří dostali šanci na souběžném festiválku Versus Electronics), uvažujeme-li však v kontextu živých vystoupení, pak je silné zastoupení inovativně laděného hip-hopu (spolek Anticon, Prefuse 73) a zcela originálních performerů (až soulově zpívající a z vlastního beatboxingu stavící showman Jamie Lidell nebo desetihlavý future-jazz ansámbl Jagga Jazzist) více než pochopitelné. Škoda jen, že se český posluchač bez výjezdu za hranice nemá šanci setkat s prakticky žádnou formou barevného experimentálního světa. ■



Jagga Jazzist, Mark Jones a Alvin C, Björk

Thomas Buckner a Janáčkova filharmonie

OSTRAVSKÉ MEDITACE

Na koncertě pořádaném Janáčkovou filharmonií Ostrava ve spolupráci s Ostravským centrem pro novou hudbu, jenž se konal 6. května 2003 ve Společenském sále Domu kultury Vítkovice, zazněla, až na dvě výjimky, výhradně současná díla.

Těmi výjimkami byly předehry k operám Naïs a Platée skladatele Jeana-Philippa Rameaua. Přestože zbytek programu tvořily skladby žijících autorů, nebyla Rameauova hudba v jejich kontextu cizorodým prvkem.

Jako dirigent vystoupil onoho večera Petr Kotík, jenž je, jak sám upozorňuje, druhým nejstarším žijícím spolupracovníkem Johna Cage. A právě Cageovo jméno je vysvětlivkou pro zařazení Rameauovy hudby do dramaturgického plánu koncertu. Život a dílo Jeana-Philippa Rameaua a Johna Cage totiž vykazují zvláštní paralely. Oba skladatelé se dožili osmdesáti let, plně se mohli věnovat kompozici až po dosažení padesátky, publikovali knihy, které měly na vývoj hudby téměř stejný dopad jako jejich kompozice. Ani jednomu z nich nepřinášela jejich práce zasloužený příjem a jejich skladby rozčilovaly publikum (dokonce i Rameauův orchestr nesl nelibě jeho novátorství). Operní předehry Naïs a Platée tedy nezazněly, jak by bylo možné se domnívat, jen pro uspokojení posluchačova ucha lačného staré hudby, ale rovněž jako pocta velké osobnosti soudobé (nebo spíše téměř soudobé) hudby, Johnu Cageovi.

Druhým autorem, jehož hudba na koncertě zazněla, byl dirigent Petr Kotík. Na soustředění náročné, jemné a komplikované předivo rozsáhlé, půlhodinové skladby Asymmetric Landing je druhou větou Kotíkovy Music in Two Movements, jejíž části (první věta se jmenuje Fragment) mohou být hrány i samostatně. První, asi dvacetiminutová verze Asymmetric Landing, byla uvedena v rámci festivalu Ostravské dny nové hudby roku 2001. Uvedení současné finální verze této skladby bylo zároveň její českou premiérou (světová premiéra se uskutečnila v prosinci 2002 v New Yorku).

Stejně jako na tvorbu Johna Cage, zapůsobil i na současného, v podstatě autodidaktického, japonského skladatele Someie Satoha zen budhismus a styky s propagátorem zenu Daizetsu Suzukim. Přestože v rodném Japonsku Satohova syntéza evropských hudebních postupů a stylů ve spojení se zen budhismem a šintoismem příliš populární není, na západě se stal jedním z nejznámějších skladatelů „post Takemitzu“ éry.

Na popud amerického barytonisty Thomase Bucknera (jenž skladbu interpretoval i na ostravském koncertě) vznikla roku 1993 na text japonského básníka Kazuko Shiraishi Satohova skladba Burning Meditation. Satoh ji komentuje slovy: „…sám název je blízký stavu, ve kterém se nacházím, když medituji – zvnějšku se zdá, že jsem klidný, ale mé nitro prudce hoří.“ Původně byla kompozice napsána pro baryton a smyčcové kvarteto, později byla na žádost Petra Kotíka upravena pro smyčcový orchestr.

Další skladbou ze Satohovy dílny byla From the Depth of Silence z roku 2001, jež je zároveň skladatelovou první orchestrální kompozicí. I zde mají smyčce vůdčí roli, barvu zvuku navíc obohacuje malá dechová sekce (zvuk flétny občas upomíná na japonskou šakuhači) se zvony a harfou.

Španělská skladatelka Maria de Alvear studovala vedle klávesových nástrojů ještě dirigování a skladbu, občas však ve svých kompozicích vystupuje i jako zpěvačka. A to byl i případ poslední skladby koncertu, nesoucí název As Far As we Know, napsané na text deseti krátkých básní s duchovní tematikou.

Satoh i Alvear meditují, odlišnost jejich děl je výrazem toho, jak se mohou lišit individuální prožitky týkající se nejtajemnějších otázek existence. Proti Satohově kontemplativní, jakoby statické hudbě, kde můžeme pod povrchem jen tušit bouři „horoucí meditace“, jsme u Alvear strženi jejím jižním temperamentem a samozřejmě i jejím syrovým hlasem (drobná mikrotonální vybočení např. upomínají na styl španělského flamenga) do víru vášnivé modlitby, která svou emocionální naléhavostí nemůže nechat chladným žádného posluchače.

Dá se říci, že to byl velice zdařilý večer. Skvělá interpretace, zajímavé skladby a osobní účast autorů (s výjimkou Rameaua, bohužel) vytvořily dobrou ochutnávku, která připravuje půdu pro letní Ostravské dny nové hudby. Kromě Petra Kotíka se jich zúčastní právě Somei Satoh (Maria de Alvear byla hostem předloňského ročníku). Práce Ostravského centra pro novou hudbu je velice záslužná, neboť v rámci Ostravského regionu je jen málo příležitostí k živému kontaktu se soudobou hudbou. O to větší byla jistá rozmrzelost, kterou bylo možné zaznamenat na místě posluchače, jenž píše tyto řádky, způsobená tím, že počet účinkujících jen o málo převyšoval počet recipientů. Bylo by dobré vyhnout se otřepaným frázím o postavení soudobé artificiální hudby v rámci hudební kultury jako o postavení Popelky. Jak jinak si však vysvětlit nezájem publika?

JAROSLAV PSZCZOLKA

ÚTEK ZO SLOVENSKA - ÚTEK Z RAJA

25. května 2003 se v pražské Galerii Švestka v Jungmannově ulici konal koncert s podivným názvem "Útek zo Slovenska – útek z raja". Již první vstoupení obou aktérek večera na podium nás ujistilo, že ony nejsou těmi utečenci, neboť měly zjevně čas se při odjezdu elegantně obléci, upravit a sehrát. Monika Štreitová, legendární ostravská flétnistka, dnes působící zejména v bratislavských souborech Veni Ensemble a Societa Rigata, i akordeonistka Mária Kormanová ze Žiliny nemají důvod ze Slovenska prchat, ledaže by už byly zde v Praze žádanější než v Bratislavě. Po zdejším květnovém koncertě by se nebylo co divit.

Uprchlíkem z ráje se ukázala být skladba Marka Piačeka *Escape from Slovakia - Escape from Paradise* a tento směr potvrdila celá dramaturgie večera. Lapidární kousky pro flétnu s akordeonem hladce spadají do stylu "Entartete Musik", jejíž autoři ve třicátých letech prchali ze své země s tím, co pobrali. Stylově je společné zejména balancování mezi konstrukcí a muzikálem. Dnešní slovenská varianta už nekoketuje s dodekafonií ani s Žebráckou operou. Do její mluvy se však dostávají hudební šablony sekvencerového softwaru, takže vlastní skladatelova tvář zůstává skryta za odbornou technologií a nekonformní užitkovostí zároveň.

Jak se dočítáme v programu, všichni mladí slovenští autoři, zabírající více než polovinu večera, neustále prchají do zahraničí na různé kurzy a soutěže. Například Petra Bachratá prchla do pařížského IRCAMu. Její *Luminiscencia* pro sólovou flétnu je odtud vybavena zvukovými možnostmi, které starší generace slovenských skladatelů buď ještě neznala, nebo nepřijala. Možná je útěk z ráje chápán jako útěk z hudebního ráje slovenských národních umělců Suchoně, Cikkera a Moyzesa, kteří neposkvrnili slovenskou hudební tradici nečistými tóny a jejichž vliv musí být nutně na mladou generaci dusivý, a ta proto prchá pryč. Petra Bachratá se samozřejmě nezřekla hudební tradice s takovou vehemencí, s jakou se slovenské hudební tradice zříkávají francouzští skladatelé z IRCAMu. Její skladba plyne dopředu hladce po jedné linii jako Laborec.

Z podobného soudku je skladba *Mo(o)nical(l)* Mariána Lejavy. Jak už název vypovídá, jde o něco mezi měsíčním muzikálem a voláním na Moniku nebo muzikálem s Monikou a voláním na Měsíc. Je-li flétnová kompozice součástí muzikálu s Monikou, je poněkud trudomyslná. Jinak autor tímto dílkem dostál všem oceněním, která jsou uvedena v programu. Nutno však říci, že Monika Štreitová svou sugestivně smyslnou interpretací překonala rovinu hudební kompozice s novými nástrojovými možnostmi a *Mo(o)nical(l)* se stal nejintenzivnějším zážitkem večera.

Posledním zjevně slovenským skladatelem je Peter Zagar, jehož *2 skladby pro akordeon* jsou plny jímavých prodlev, které volají po širší orchestraci.

Předěl mezi evropskou hudbou tvoří *Pwyll* pro sólovou flétnu Giacinta Scelsiho. Odložme spekulace, že tento v Itálii žijící hrabě, kterého nikdy nikdo z hudebního světa (s výjimkou Petera Grahama) neviděl, mohl nebo nemohl být slovenským skladatelem. Skladba vyzněla naprosto svěže a bezprostředně, dávala o svém autorovi najevo, že je nad organizací hudebního materiálu a že používá hudební prostředky z čisté náklonnosti k nim.

Ve *Zvěrokruhu* Holanďana Roba du Bois (což může být přezdívka) se obě interpretky uplatnily i jako improvizátorky a skladatelky. Pokud hráči cítí, že je grafická partitura dostatečně vede k výstižné improvizaci, není třeba nic připisovat či přikreslovat. Po koncertě jsem ale listoval stránkami popsanými členitými melodiemi a i mnohé obrázky prozrazovaly zásah čerstvě rozpíjejících se fixů. Rozsah původního tisku prozradil, že autor sám žádný způsob hudební transkripce jednotlivých znamení nenašel a je tudíž vše na interpretech, k čemuž naštěstí nechal vydavatel *Zvěrokruhu* dostatek volného místa. Proč Rob du Bois vůbec něco "psal" a ke všemu ještě dvanáctkrát? Monika s Márií dokomponovaly pasáže, které, aniž bychom se je nějak snažili podsunout pod zvěrokruh, dodaly 12 kouskům charakter a působivost.

Večer uzavřel rozsáhlý *Recitativ* pro akordeon Marka Piačeka, kompozice v jakési otevřené formě kontrastující s úsečnými *Rapid Escapes*, které několikrát proběhly programem večera. V závěru prvního z nich se v posledním "klamném" závěru objevil (tedy třikrát za večer) Igor Stravinskij. Jen vám nedokáži s jistotou říci, jestli to bylo z Petrušky anebo z Příběhu vojáka. Možná o tom Marek Piaček neví a Stravinskij se už dostal i do šablon komerčního hudebního softwaru. Harmonickou kadenci jsem si samozřejmě zapsal a to na zadní část své kravaty. I přes tento popis se mi ještě téhož večera podařilo na Hlavním nádraží kravatu výhodně vyměnit za zánovní obuv, takže jsem o své zápisky přišel. Byl to takový utečenec ze Slovenska...

MICHAL TRNKA

2X PETR CÍGLER

Petra Cíglera (nar. 1978) známe především jako hráče na lesní roh působícího v Agonu a nověji v Tuning Metronomes, kteréhož souboru je spoluzakladatelem. Mnohem méně je známo, že se Cígler (vzděláním anorganický chemik) věnuje též komponování. Přestože je ve skladbě samoukem (nebo právě proto?), vykazuje jeho hudba překvapivě slušnou úroveň.

Začátkem června se v pražském Atriu za řízení M. Ivanoviče odehrála premiéra skladby *Vzorky z měsíce* pro herce, bicí a 12 nástrojů (hudebníci převážně z řad Tuning Metronomes), další příležitostí slyšet Cíglerovu hudbu bylo uvedení prostorové skladby *Echolokace* pro pět perkusitů (17. 6., Průmyslový palác pražského Výstaviště, soubor bicích nástrojů HAMU). Obě skladby jsou výsledkem dlouhodobé spolupráce s multiperkusistou Tomášem Ondrůškem, který se ujal sólových partů.

Cígler se pohybuje v idiomech Nové hudby, nicméně způsobem, který nezanechává pachuť opakování mnohokrát slyšeného. Charakteristická je záliba v silnějších dynamikách a „organizovaném chaosu“ (zejména v případě *Vzorků* chaos velmi dobře organizovaný!), kontrastním prvkem bývají různě stylizované prodlevy – výstavba v podstatě evropsky tradiční, v Cíglerově případě ovšem dobře slouží. Určitá nedbalost vůči detailu („široký štětec“) může někomu vadit, mně připadá podstatnější, že celek dává smysl a skladby mají své kouzlo. Součástí obou kompozic je scénická akce (herec-speaker ve Vzorcích, sólista jako „posel zvuku“ v Echolokacích). Ta mohla byla při provedení Vzorků decentnější, herec vyčníval až příliš, naopak nutno pochválit chvályhodně cudnou prezentaci téměř geniálního nápadu tutéž skladbu ukončujícího: olověné zvonky chlazené kapalným dusíkem jsou postupně ohřívány, až přestanou znít.

PETR BAKLA

RAPOON, VIDNA OBMANA, HAFLER TRIO

V dubnu a květnu se v Praze uskutečnily koncerty tří legend post-industriální a ambientní scény. 12. dubna v Papírně se jednalo o Rapoon, 15. a 24. května v Salesiánském divadle vystoupily projekty Vidna Obmana resp. Hafler Trio. Fanoušek se tedy rozhodně měl na co těšit. Všem představením však byl společný pocit rozčarování.

Robin Storey alias Rapoon je bývalým členem jedné z nejstarších industriálních skupin Zoviet:France. Po rozpadu tohoto významného tělesa se věnuje sólové tvorbě v duchu ambientu, na posledních albech přikrášleného tanečními etno motivy. Do Papírny Storey přilákal asi nejvyšší počet návštěvníků, jakého jsem byl v těchto prostorách svědkem. Vlastní vystoupení začalo docela pozdě a trvalo jen asi čtyřicet minut, během nichž si na své přišlo zejména publikum rekrutující se z řad tancechtivých. Storey vytvářel zvukově vrstevnaté plochy, které však jakoby byly pouze nutným zlem dokreslujícím sice často střídané, ale nikterak invenční rytmy. Připadalo mi, že Storey především těží ze slavné značky svého bývalého působiště a nechce se mu opouštět roli industriální legendy ve prospěch postu sice ne špatného, ale zcela konvenčního tvůrce tanečního mainstreamu. Možná je to škoda, části publika by určitě ušetřil rozčarování a zároveň by měl více šancí oslovit posluchače, kteří jsou na jeho současnou podobu lépe naladěni.

O Schloss Tegal jsem psal již vícekrát. Zmíním jen to, že tentokrát bylo Schneiderovo krátké vystoupení v roli předskokana postaveno na pomalu tekoucím střídání hlukových vln a ticha a bylo asi tím nejzdařilejším koncertem Schloss Tegal, který jsem viděl.

Belgičan Dirk Serries pod hlavičkou Vidna Obmana již dobrá dvě desetiletí vytváří hudbu skládající se z libě znějících ambientních ploch obohacených živými nástroji (sám ovládá dechy a kytaru). V budově kobyliského Salesiánského divadla však vsadil na špatnou kartu. Salesiánské divadlo je zvenčí sice impozantní (a má nádherný portál), je však natolik mimo centrum města, že si do něj našlo cestu jen málo diváků. Ze sálu nebyly odstraněny židle a navíc byla použita místní aparatura, což je skutečnost, které rozumím snad nejméně. Řekl bych, že pořádající agentura Lighthouse by měla být schopná zajistit adekvátní nazvučení. Hrálo se tedy občas příliš potichu. Sám Serries tuto skutečnost patrně ignoroval - své vystoupení stejně jako Rapoon postavil na rytmech a jeho práce s kytarou, smyčcem a dvěma fujarami byla přizpůsobena monotónnosti repetitivních vzorců. Věřím, že v klubovém prostředí by zaujal, ve výše popsaném sále však vyzněl hluše a neosobně - a přitom se coby hráč na elektronická zařízení určitě alespoň do určité míry podmínkám přizpůsobit mohl. Nejlépe vyzněl závěr celého vystoupení s pomalým dechovým motivem, pod nímž se pozvolna ztrácely a tichly nerytmizované ambientní plochy.

Nedá mi to nevzpomenout loňský koncert Vidna Obmany v belgickém St. Niklaas. Serries se omezoval pouze na zvukové plochy a volná flétnová intermezza a jeho host, na barové stoličce sedící kontrabasista, obstarával rytmickou stránku celého vystoupení ležérními „kily". Tehdy jsem odcházel očarován.

Stejně jako v případě Rapoon, i v Salesiánském divadle byla hvězda večera překonána předskokany. Tříčlenný Richter Band (Pavel Richter - kytara, elektronika, Michal Kořán - klávesy, Bharata Rajnošek - dechy) předvedl tichou meditaci s několika decentními sóly a narozdíl od Serriese si dokonale poradil s prostorem.

Hafler Trio, založené v roce 1980 v Sheffieldu, je nyní sólovým projektem na Island přesídlivšího Andrewa McKenzieho. V počátcích skupiny McKenzie spolupracoval s Chrisem Watsonem (ex Cabaret Voltaire), později třeba s G. P. Orridgem (Psychic TV, ex Throbbing Gristle) nebo s režisérem Peterem Greenwayem. V květnu jsme měli šanci být svědky prvního evropského turné Hafler Tria po osmi letech a vzhledem k pověstem o McKenzieho neléčitelné nemoci možná i jednoho z posledních.

McKenzieho tvorba se nese především v duchu zvukového výzkumu nejrůznějších ruchů a jejich kombinací. Hafler Trio zhusta rezignuje na rytmus a během produkce i na albech nabízí zejména dlouhé nálady na pomezí akustických a digitálních zvuků. Časté je začleňování terénních nahrávek, zejména záznamů lidské komunikace. Programová „nehybnost" McKenzieho hudby v kombinaci s častou mystifikací a pocitem, že to vše vzniká jakoby mimoděk, dávají vzniknout jednomu z nejoriginálnějších projevů post-industriální scény.

Vystoupení v Salesiánském divadle však opět narazilo na výše popsaná úskalí. Těžko předvádět jakkoli zajímavou (a to byla) hlukovou koláž na reproduktory, které v zadní řadě sálu nezněly o moc lépe, než tranzistorák. V poloprázdném sále, kde byl zvuk převálcován jakýmkoliv hovorem, pak musela McKenzieho show nutně vyznít do ztracena. Úvodní dvacetiminutovou plochu, během níž bylo pódium prázdné, všichni ignorovali. S aktérovým příchodem a spuštěním projekce (prostřední ze tří pláten bylo umístěno tak nešikovně, že na něm nešlo nic rozeznat) McKenzieho tělesných detailů se publikum sice začalo soustředit, smrtící bariéru ticha se však strhnout nepodařilo. Vizuální show, spočívající v holení vousů, přípravě toastů a nápoje (a jejich posílání do publika) a zapálení svíčky, vyzněla spíše zmateně, jako by všemu chybělo pojítko. To se možná zjevilo až na závěr - dada. McKenzie nechal rozsvítit sál, oblékl si bílý frak, pronesl krátkou přednášku, pustil gramofon a - vyzbrojen ukazovátkem - nutil publikum zpívat zhudebněnou báseň Tristana Tzary La Chanson Dada, jejíž text promítal na zeď meotarem. Zpěv diváků byl rozpačitý. V rohu sálu puštěný mikrofon naznačoval, že vzniká další „field recording" do sbírky. A drinky byly reklamní akcí jednoho ze sponzorů. Šlo, tuším, o nějakou vodku s tonikem.

Dada nedada, ze tří zmíněných koncertů mám z tohoto asi největší pocit hořkosti. Narozdíl od dvou předchozích by tady stačil pouze lepší sál a aparatura a jednalo by se o skvělý zážitek. Pád do plytkého mainstreamu Hafler Triu rozhodně nehrozí.

PETR FERENC

PALINCKX JAKO IKONA (POST)POST-MODERNÍHO VĚKU

Nizozemská formace Palinckx má za sebou již dvě desetiletí existence, která byla prostoupena hledačstvím i znovuobjevováním daných skutečností a jejich přetavováním do postmoderního paradigmatu. Proměnlivá sestava, jejímiž základními kameny vždy byli bratři Jacques a Bert Palinckxové, dostala teprve relativně nedávno svou ustálenou podobu. Bratrskému tandemu zde „sekundují" zpěvák Han Buhrs, bubeník skotského původu Alan Purves a interaktivní DJ DoNotAsk. Jejich současná koncertní vystoupení těží především ze dvou kompaktů vydaných v rychlém sledu ve druhé polovině loňského roku - parabluesově laděného opusu Momentum & Wag a konceptuální „opery" Henry.

Koncert ve Švandově divadle 3. 5. 2003 začal právě ještě bluesovější variatou titulní skladby prvně zmiňovaného alba a pokračoval odcomputerizovanou verzí *Das Modell* od Kraftwerk. Suita z alba Henry obahovala pouze triádu kompozic, které mohou žít samy o sobě bez doprovodu smyčcového orchestru a doprovodných vokalistů. Přesto dokázal Han Buhrs mimicky i vnitřním prožitkem vyjádřit všechny trizoidní protagonisty daného díla – Henryho jako takového, sebestředné Já i Pana Bonese. Buhrs zrátka dokáže být na pódiu psychopatem, filozofem, klaunem a v neposlední řadě sám sebou. Jeho pěveckou erudici dokázala ve „smrtonosném" prvím přídavku i krásně vykroucená parafráze Monteverdiho *La-Scia-Te* či *Lomomotive Breath* od Jethro Tull. Role DJe DoNotAska se stává pro novou podobu Palinckx nepostradatelná - kromě klasického scratchování i melodických propustků tu má své místo i jeho plánované krkání i „dramatické" odchody do publika. Celková fazóna kapely, kde mezi impoznatní exhibice patří i Jacquesova hra robertkem a dalšími vychytávky je prostě „must see", které pouhý poslech kompaktů nenahradí. PETR SLABÝ

SONICKÝ TRIP NAPŘÍČ GENERACEMI

David Allen's University of Errors, Studio Švandova divadla v Praze, 13. 5. 2003

Praha byla letos na jaře opět jednou kontaminována přílivem zvučných jmen světového rocku a tak se v jejich stínu ocitla řada jiných zajímavých koncertních akcí. Snad žádný z příznivců psychedelického rocku si ale určitě nenechal ujít některé ze tří českých vystoupení Daevida Allena a jeho skupiny University Of Errors. Ta se jim pak po vřelém přijetí v Karlových Varech a Kolíně dokázala odměnit vynikajícím výkonem i v pražském Studiu Švandova divadla.

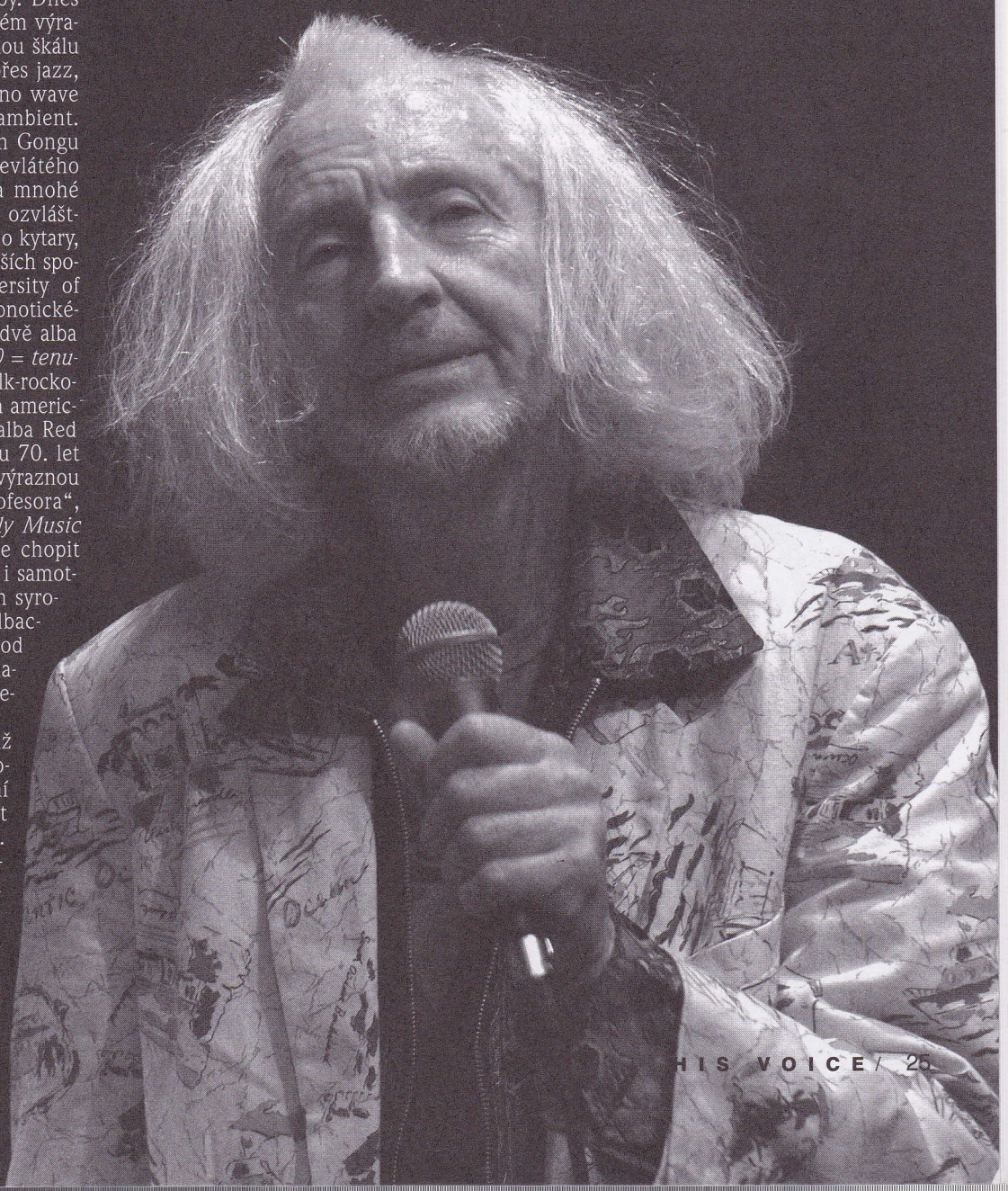
U Allena se odjakživa mísila sdělnost s ornamentálností, tradice s progresí, realita s fantazií – zkrátka tento neustále vitální australský básník a vizionář, především však rockový hudebník a zakladatel legendárních Gong, je přímo ztělesněním nespoutané životní energie organicky přetavené do vlastní umělecké tvorby. Dnes již pětašedesátiletý Allen má ve svém výrazovém rejstříku navíc obdivuhodnou škálu stylů – od folku, rocku a blues, přes jazz, funkem ovlivněnou newyorskou no wave až po indickou hudbu nebo ambient. Jestliže v neustále resuscitovaném Gongu naplňuje očekávanou polohu rozevlátého vypravěče kosmických příběhů a mnohé nahrávky spřízněných hudebníků ozvláštňuje zamlženými tóny své glissando kytary, spolu s triem o dvě generace mladších spoluhráčů se pod hlavičkou University of Errors vydal na pole syrového hypnotického rocku. A zatímco jejich první dvě alba *Money Doesn't Make It* a *e2 x 10 = tenure* byla jakýmsi konglomerátem folk-rockové psychedelie, jakou vydává třeba americký label Drag City (viz poslední alba Red Krayola), a německého krautrocku 70. let typu Faust či Can, stále však pod výraznou melodickou taktovkou „pana profesora", na dosud posledním počinu *Ugly Music For Monica* se chtěli možná více chopit celkové koncepce a zvuku kapely i samotní „žáci" a výsledkem je mnohem syrovější album plné kytarového feedbacku. V souvislosti s tím se dalo od pražského vystoupení očekávat ledacos, skutečnost však předčila veškerá očekávání.

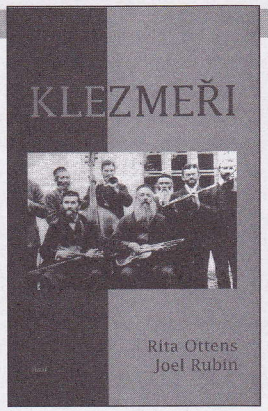
Hudba University of Errors totiž nabyla ještě mnohem nekompromisnější podoby a celé vystoupení by se dalo jednoduše klasifikovat jako jeden velký sonický trip. Těžiště koncertu spočívalo samozřejmě v aktuální tvorbě, kterou však kapela velmi citlivě střídala s letitými snímky, jakoby tím chtěla vymazat historii a dokázat, že skvělé písně jednoduše nestárnou. Z ranku „oldies" sáhla po *Hope For Happiness* a *Jet Propelled Photograph* z repertoáru legendárních Soft Machine, *Fohat Digs Hole In Space* od Gong či *Stoned Innocent Frankenstein* z Allenova sólového debutu *Banana Moon*. Značně přitvrzenou podobu dostala i *Pretty Miss Titty* (pro změnu z jedničky Gongu *Magick Brother, Mystic Sister*), jež spolu s naopak křehce pojatou a takřka velvetovsky znějící *O Caroline* z dílny Wyattových Matching Mole patřila určitě k vrcholným okamžikům celého setu. Z novinek vyčnívala halucinogenní *Earthbound* (snad nepřeženu, označím-li ji jako grungekrautrock) a volně pojatá coververze Davisovy *So What*. Předělávka klasického čísla Gongu *Pot-Hed Pixies 2032* svým zpracováním sahala až kamsi k Ramones, ovšem ještě více zaskočila punkově přímočará *Rich Men Eat My Voice*.

Tedy až na výjimky sevřený kytarový rock par excellence - možná, že takhle nějak si Allen představoval zvuk svých nahrávek z newyorské epochy. Jeho naturelu se však přece jen bližší ukázaly být zklidněné pasáže s neodmyslitelnými glissandovými plochami. Když k tomu přičteme Allenovo neskutečné frázování, mystické pohyby následně shozené klaunskou mimikou a vlastně celé jeho vzezření věčně mladého, bezstarostného a okouzlujícího hipíka s vizáží dobromyslného čaroděje Gandalfa, nemůže být řeč o ničem jiném, než o výjimečném zážitku. Pozadu však nezůstalo ani zbylé trio. Nejvíce slyšet i vidět bylo kytaristu Joshe Pollocka, jež se svým nástrojem přímo fyzicky zápasil, jeho jadrná hra však zároveň nepostrádala patřičnou techniku a bylo-li třeba, hbitě se chopil i megafonu či třeba zasedl za bicí soupravu. Tu měl jinak ve své moci Warren Huegel, jenž spolu s baskytaristou Michaelem Clarem vytvořili rytmickou sekci k pohledání.

Skvělé koncertní show vrcholilo přídavkovým medley, v němž došlo i na crimsonovské *21st Century Schizoid Man* a *Clarence In Wonderland* od Kevina Ayerse, jež tvořily jakousi retrospektivní tečku, dávající nám na vědomí, že jsme toho večera měli co do činění s kapelou, pro níž její hudební řeč není pouhou přehlídkou zavedených rockových klišé, ale která svým pojetím tuto dnes zkomercionalizovanou a umělecky neprosperující formu dokonale rehabilituje a činí ji tak navýsost sdělnou a autentickou.

IGOR NOVÁČEK





KLEZMEŘI

Rita Ottens, Joel Rubin
z němčiny přeložila
Vlasta Reittererová
H&H

Klezmer je oblíbený žánr a oblíbené slovo. Je až zarážející, co všechno lze pod toto slovo zařadit a jak volně s ním bývá nakládáno. Jako by klezmer bylo cokoliv, co trochu zavání židovstvím a východní Evropou či kde hraje klarinet. Podle jiných je naopak klezmer jen přesně specifikovanou částí židovské hudby. Nejasnost vládne i v repertoáru. Jedna píseň je označována jako židovská, ruská či maďarská... V tomto stavu je dobrou zprávou, že se na našem trhu objevuje překlad knihy, která by do věci mohla vnést jasno. Jaký je výsledek?

Rita Ottens a Joel Rubin se židovskou kulturou zabývají celý život, Rubin je navíc respektovaným hudebníkem právě v oblasti židovské hudby a intenzivně se věnuje zkoumání její historie. Kniha Klezmeři (v německém originále Klezmer-Musik) je koncipována jako průvodce historií od středověku do současnosti, přičemž nejvíce prostoru je věnováno době od konce 18. století do devadesátých let 20. století. V rámci jednotlivých kapitol se pak autoři věnují jednotlivým hudebně praktickým nebo společenským stránkám hudebního života a významnějším osobnostem. Zatímco Dave Tarras nebo Naftule Brandwein jsou všeobecně poměrně známí, málokdo asi slyšel o Josefu Guzikovovi, který v první polovině 19. století fascinoval gójské publikum po celé Evropě hrou na nástroj pro klezmer ne zcela typický – na xylofon.

Důležitým momentem je počátek velkého stěhování Židů do Ameriky v osmdesátých letech 19. století, především z Ruska. Většina slavných a uctívaných hudebníků zůstala ve staré vlasti a zakladateli hudebních generací amerických klezmerů se stali méně zdatní či jen méně známí hráči. Je zajímavé sledovat formování nových společenských modelů, v nichž fungovala hudba v Novém světě, a vztahů mezi židovskou komunitou a ostatními obyvateli. Pochopitelně se nejvíce prostoru věnuje New Yorku, kde vznikly velké oblasti s židovským obyvatelstvem. V tom okamžiku ovšem začíná také postupný proces, na jehož konci tradiční hudba, vzrostlá z východoevropských kořenů, mizí. Závěrečné kapitoly jsou věnovány revivalovému hnutí v osmdesátých letech a vývoji hudby v Izraeli.

Text je členěn do množství kapitol věnovaných různým aspektům problému jak z hlediska hudebního tak sociologického. Rozdělení však není nijak striktně dodržováno a text jednotlivých kapitol občas uhýbá do jiných oblastí, než jejich nadpis naznačuje. Dosti místa je věnováno stylu hry a repertoáru. Tyto pasáže by ovšem měly větší vypovídací hodnotu, kdyby byly podloženy větším počtem notových ukázek. Na ně i na fotografie je bohužel kniha velice skoupá.

Muzikoložka Vlasta Reittererová se židovské hudbě (nejen klezmeru) soustavně věnuje. Překládala tedy se znalostí věci a na výsledku je to poznat. Velice užitečný je slovníček výrazů jidiš, bez něhož se čtenář neobejde.

Pokud čtenář v knize hledá východisko ze zmatku kolem slova klezmer, nenajde ho, přesto (či právě proto) že je kniha bohatá na fakta a je zřejmé, že za ní stojí rozsáhlé znalosti autorů. Právě eklektičnost a schopnost přizpůsobit se různému publiku byla totiž hlavním znakem hudebníků, kteří kromě písní svých souvěrců hráli i operetní melodie a hudbu těch národů, s nimiž sdíleli prostor k životu.

Klezmer je oblíbené slovo. To, co označovalo, patří však již historii, protože kontext, v němž mohli klezmeři fungovat, již neexistuje. Skupiny, nad nimiž dnes publikum jásá, jsou buď zaměřeny na revival, hudbu ze svateb a *bar micva* přenášejí na koncertní pódia nebo hudbu ukrajinských štetlů berou jen jako inspiraci, ze které se vydávají na vlastní cestu. Kniha Joela Rubina a Rity Ottens přináší skvělé shrnutí toho, jak tato cesta v minulých staletích vypadala.

MATĚJ KRATOCHVÍL

THE PENGUIN GUIDE TO COMPACT DISCS AND DVDS YEARBOOK 2002/3

Eds. Ivan March, Edward Greenfield, Robert Layton (a Paul Czajkowski). London 2002. XX+596 stran.

Tento průvodce dobrými nahrávkami klasické hudby z britského nakladatelství Penguin již přes čtyři dekády usnadňuje orientaci ve stále nepřehlednějším trhu. Nevěnuje se samozřejmě všem existujícím titulům, ale čím dál víc se stává spíš destilací toho nejlepšího, co bylo v oblasti klasiky nahráno. Vydání aktualizované ročenky se ob rok střídá s publikací hlavního svazku (o úctyhodných šestnáctistech stranách), který obsahuje také informace o starších discích.

Všechny nahrávky jsou hodnoceny jednou až třemi hvězdičkami, a obzvlášť výjimečným počinům udělují editoři zvláštní ocenění v podobě rozetky. Takové bodování může vyvolat určité námitky. Podle mého názoru je však do značné míry ospravedlnitelné tím, že je hodnoceno provedení a technické parametry nahrávek, nikoli hodnota nahraných hudebních děl (ta se ve svazku diskutuje jen okrajově a zpravidla jsou vyzdvihovány jen pozitivní rysy skladeb).

Zajímavou recenzi jednoho ze starších Penguinových průvodců napsal přispěvatel singapurského i-zinu „Létající kalamář" (http://inkpot.com), Chia Han-Leon. Podle jeho názoru je určitou vadou průvodců jako celku nadržování Britům („the British Bias"). Han-Leon to demostruje na sibeliovské sekci. Působí podle něj divně, že Britové (např. Sir Colin Davis) sklízejí pravidelně nejvyšší hodnocení, zatímco provedení domácích Finů jsou kritizována – obzvlášť spadeno mají prý editoři na Paava Berglunda. Pohled do sibeliovského oddílu recenzované ročenky však odhalí, že takové nářky jsou možná poněkud hysterické. Předně, privilegium krajana autora skladby ještě nezaručuje, že provedení bude přesahovat kvality počinů zahraničních kolegů. I u nás přece najdeme dirigenty, kteří nastudují Smetanu s menší jiskrou než Mackerras. A dále, porovnání jednotlivých hesel ukáže, že vedle Davise, který se na Sibelia dlouhodobě zaměřuje, jsou nejvýše hodnoceni Ashkenazy a Karajan; a výkony finských dirigentů, zvláště Ariho Rasilainena a Sakariho Orama, jsou hodnoceny velmi vysoko, i když se nikdo netváří, že by byly rovnou převratné. Obdobné závěry podle mne platí mutatis mutandis i u hesel jiných skladatelů. Neměli bychom zapomínat ani na to, že kniha je určena především anglosaskému publiku, a je tedy bráno v úvahu i to, jak budou asi vybaveny běžné obchody s klasikou v Británii, Austrálii a USA. A ruku na srdce: opravdu si někdo myslí, že soutěžit s Gardinerem nebo Pinnockem je snadné?

Kniha zajímavě otevírá perspektivu nejen na samotné hudební provedení děl, ale i na strategie jednotlivých nahrávacích společností. Zde stojí za zmínku především „fenomén Naxos". Tato značka, jejíž produkty byly vždy o několik stupňů levnější než u ostatních firem, měla po určitou dobu pověst něčeho nevyzpytatelného. Mnohá hodnocení v knize však naznačují, že Naxos je schopen vyprodukovat i spoustu kvalitní hudby – jmenovitě připomeňme třeba nahrávky Oxford Cameraty pod vedením J. Summerlyho. I přesto je však třeba zdůraznit, že u Naxosu se opatrnost vyplatí. A za zmínku stojí i to, že v dnešní době, kdy se hojně diskutuje předraženost disků a nezvládnutí obchodní strategie nahrávacích společností tváří v tvář internetu, se naopak stalo běžným rozsáhlé vydávání cenných archivních nahrávek, které jsou prodávány doslova za babku (čímž spadají do kategorie BB – „Super-Bargain"; svazek totiž užitečně informuje i o cenách disků). Autoři proto poznamenávají, že určitá část nahrávek je paradoxně levnější než kdy dříve.

Je škoda, že kniha nehodnotí technickou stránku nahrávek podrobněji. Občas se prostě spokojí s konstatováním, že zvuk nahrávky je dobrý nebo špatný. K vyspělému posluchači ale patří i to, že dokáže přednosti i vady těchto technických parametrů pojmenovat. Penguin Guide by ho mohl formovat i tím, že by ho soustavněji upozorňoval na rozmanité aspekty provedení, a to pomocí co možná nejpřesněji voleného slovníku.

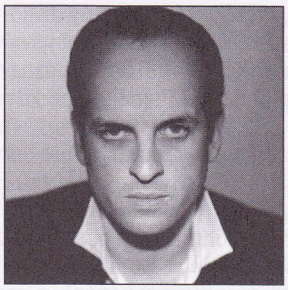
Českého čtenáře asi napadne, jak se autoři vyrovnali s nástrahami českého pravopisu. Řekl bych, že svedli poctivý boj, ale výsledek je tak padesát na padesát. Asi nejhůře dopadl skladatel Miloš Štědroň (na s. 124 překřtěn na „Stědr_"), Magdalena Kožená (občas též „Kozena" nebo dokonce „Kožena") je jednou vydávána za Slovenku (s. 273), přestože jinde je její původ udán správně (s. 174); útěchou je však to, že o jejím talentu se hovoří jen v superlativech. Důvod některých nepřesností se ale pochopit dá – např. Kubelík ve své emigraci zřejmě používal verzi „Kubelik" (dtto pro Zdeňka „Macala" a další), a proto se v knize důsledně setkáme s touto verzí jeho jména. Narazíme ale bohužel i na to, že Má vlast obsahuje „Sárku", a na řadu dalších drobných nepříjemností, jejichž výčet však nemá smysl. Jen dodávám, že přestože jsem hlavní svazek průvodce, vydaný loni, nepročetl celý, zdá se, že je přece jen redigován o něco pečlivěji. Editoři přitom mají dvě možné cesty, jak se podobných nedostatků vyvarovat: buď pravopis pečlivěji zkontrolovat, nebo úplně rezignovat na českou interpunkci.

Zbývá otázka, jak svazek rozumně využívat. Důležité je všímat si toho, co přesně recenzenti hodnotí – někomu třeba vůbec nevadí, že je nahrávka nedokonale remasterována, když ji dokonale provedl jeho oblíbený dirigent (atd.). V rámci takto udaných kritérií je však příručka velice spolehlivá. S mnoha úsudky budou souhlasit asi téměř všichni, namátkou s tvrzením, že Rostropovičova nahrávka Bachových suit pro violoncello zůstává nepřekonanou, nebo s názorem, že v osobě Andrewa Manzea našla Biberova houslová tvroba svého vrcholného interpreta. Obecně řečeno, autoři tolerují i velmi netradiční přístupy k interpretaci skladeb, ale zdá se, že jejich tolerance má jasné meze – takový Glenn Gould už je pro ně příliš excentrický. Milovníkům silně idiosynkratických přístupů tedy svazek doporučit nelze, ale všichni ostatní zde nepochybně najdou odpověď na většinu otázek a svazek jim otevře cestu k cenným objevům.

Na knize je pozoruhodné to, že nejen informuje a hodnotí, ale intenzivně navozuje touhu poznávat nové hudební světy nebo srovnávat nové verze nahrávek s těmi již prověřenými. Han-Leon v závěru své úvahy vyčítá recenzentovi listu Daily Telegraph, že příručku označil za Bibli sběratele CD. Mně však tento návrh přijde výstižný. Vždyť kdo z nás věří všemu, co je psáno v Bibli?

TOMÁŠ MARVAN

CD recenze



the matthew herbert big band: goodbye swingtime
Accidental Records.

Co jsme si nadrobili, to si musíme sníst. Tak dlouho jsme v HIS Voice odkládali zmínky o Matthewu Herbertovi, až po podnětných albech natočil jedno naprosto nepřehlédnutelné. Teď abychom ten příběh vyprávěli od začátku.

Heteronyma různých projektů čtyřicetiletého Brita (Radioboy, Doctor Rockit, Herbert) mají jedno společné: spojují postupy taneční scény s tématy a koncepty, které jim vtisknou výrazný, současný obsah. Zásadním momentem je „osobní dogma", listina PCCOM, smlouva, kterou Herbert sám se sebou uzavřel. Reaguje na dobu povrchní přeinformovanosti, nabízí tvůrčí i mediální ekologii: všechny použité zvuky musejí být původní – buď akustické, nebo z osobně použitých samplů; žádné bicí automaty, žádné „tovární" zvuky, prodávané na trhu (třeba jako součást elektronických nástrojů); všechny zvuky ať jsou využity jednou, pak smazány; samozásoba zvukem je dokumentována a zveřejňována (na netu); vždy je třeba vytvořit podmínky pro vstup náhody do tvůrčího procesu; organizace zvuku je prioritní část komponování. Atakdále, mnohem více na magicandaccident.com.

S touto taktikou si Herbert buduje pozici jemného a opravdu hudebního manipulátora se zvuky z vlastních zdrojů. Vytěžil zvuky svého domu (*Around The House* je skutečně album progresivní house music), zásadní ohlas mělo album *Bodily Functions*, v němž zněla těla (kůže, vlasy, klouby...) jeho samého, jeho partnerky, zpěvačky Dani Siciliano, i jejich (v době natáčení ještě nenarozeného) dítěte: téma je pro něj vždy i zdrojem vnitřní metaforiky písní. V době, kdy Matthewa Herberta přizvala ke spolupráci Björk (viz její titul *Vespertine*), se už připravoval vesele podvratný projekt *The Mechanics of Destruction* v převtělení jménem Radioboy. V sólové show nastavil Herbert svou zralou tvář: z plně hudebních pozic nabízí politická a společenská stanoviska. Výrobky globálních řetězců (hamburger od McDonalda, trenýrky Gap, noviny od Murdochova impéria, jedna červená marlbora, kompakt s chlapeckou kapelou, televizor Philips...) ničí před soustavou mikrofonů a efektů, zvuky destrukce zachycuje a strukturuje do drtivých, ostře gradujících skladeb. Antiimperialistický projekt je domyšlen až po fázi distribuce: je zadarmo, alba se po koncertech rozdávají – anebo rozesílají, pošleteli ofrankovanou obálku na adresu uvedenou na internetu.

Asi to poslední, co by nás u elektronického detailisty napadlo, je, že si k novému projektu přizve bigband – čtyři trubky, šest saxofonů, čtyři pozouny, rytmiku s klavírem. Na *Goodbye Swingtime* se však sama kapela stala hudebním nástrojem: hraje – a paralelně se stává zdrojem zvuku pro digitální zpracování, existuje tu vcelku a zároveň je obložená vlastními dekonstruovanými fragmenty. „Zvuk bigbandu" je tu vnímán široce: muzikanti hrají i na stojany, na své partitury, naprázdno uvádějí do chodu mechaniku svých nástrojů.

Je tu však ještě druhá zvuková hemisféra: proti říši hudby jen stojí skutečný svět se svými neignorovatelnými tématy. Swingové orchestry si většinou spojujeme s hudbou příjemně únikovou: tady je tematizována neudržitelnost takové pop-pohody. Na celém albu znějí knihy (ne texty, jejich matérie), které Herbert pokládá za prioritní (pochopitelně Noam Chomsky, aktuální *Stupid White Men* kontroverzního filmaře Michaela Moorea; seznamem doporučené četby popsali přítomní muzikanti celou plochu disku). V hudební nástroje byly proměněny novinové výstřižky textů k válce v Iráku. Pro *The Many And The Few* hledal Herbert způsob, jak nechat zaznít milióny lidí najednou: jeho známí po celém světě pustili ze schodů lokální telefonní seznamy, pády se staly rytmickým základem. *The Three W's* tematizuje internet: zní tu vznikání a tištění stránek www.soaw.org, monitorujících spojení USA s diktátorskými vojenskými režimy Jižní Ameriky. To vše ve prospěch písní: znepokojivé obrazné texty zpívají Dani Siciliano, Arto Lindsay, Jamie Lidell (viz reportáž z festivalu Sónar v tomto čísle). Tam, kde dvě vokalistky playbackem tvoří dvanáctihlasý sbor, se potvrzuje nedávné Herbertovo vyznání: obdivuje *Kabaret*, myslí na to, že by měl být napsán současný politický muzikál. Od něj takový plán nezní trapně.

Soukromý tip: toto album bude zanedlouho označováno (těmi médii, která o něm chtějí vědět) za desku roku 2003. Herbert postavil vejce staré hudby na špičku. Skvěle spojil zavedené a aktuální zvukové kódy pro hudbu nejen novou, ale i vystihující dnešek. Na ní vystavěl angažované umění, jež chce dostát oběma slovům svého pojmenování.

P.S., z bookletu: „Accidental Records a Matthew Herbert nemají žádné reklamní suvenýry. Pokud byste chtěli triko, tašku, hrnek, podložku pod myš nebo tužku s našimi jmény, nezdráhejte se vyrobit si je sami."

P.P.S.: *Around The House* či *Bodily Functions* vyšly u německého vydavatelství K7!, u nás je distribuuje BMG. Recenzované album, stejně jako další Herbertovu tvorbu, lze získat přes magicandaccident.com, v cizině pak v běžném prodeji. PAVEL KLUSÁK

vladimír merta: drobné lži (1986-1987)
Sony Music Bonton Slovakia.

Sedmý titul Mertových „vybraných spisů" – neboť při jeho chrlivosti i nevyrovnanosti u něho nic nemůže být definitivně „sebráno" – dostal název podle stejnojmenné písně, jedné z třinácti, které album obsahuje. Vyvřely v polovině osmdesátých let, kdy se písničkář společensky radikalizoval. Na tom měl podíl jak obecný politický vývoj (nástup Gorbačova v Moskvě a naděje do něj vkládané zoufajícími si lidmi v Československu), tak konkrétní události, které se týkaly Merty samotného. K jedné takové scéně došlo v roce 1986 na Portě: hudebník nesměl na festivalu koncertovat, takže zahrál jen tak, neorganizovaně, před branami festivalu. Celý ten pateticko-nedůstojný výjev „popisuje" v *Ante portas*.

Byly to Mertu umělecky šťastné časy, jak můžeme usoudit nejen z poslechu desky, nýbrž i z dovětků, které protagonista nyní připojuje pod písňové texty v bookletech. Kromě užitečných informací o motivech vzniku příslušné skladby totiž Merta do oněch poznámek vpravuje komentáře o tehdejší i současné době. Nepřímo v nich dává odpověď, proč ve svých polistopadových písních nenašel adekvátní odpověď na výzvy nové situace. „Kdo mohl tušit, že nadejde éra velkých lží a takové drobné detaily jako věrnost sama sobě zůstane pozůstatkem minulé éry? Velké lži malé doby byly menší, nežli počínající malé lži doby velké," připojil možná efektní, ale lacinou, významově vágní charakteristiku rozdílů minulé a současné doby.

Merta (ročník 1947) byl tehdy v závěrečné fázi vrcholu svých písničkářských sil – vrcholu, jenž měl dlouhé trvání. Umělcův eruptivní naturel se potkával s něčím, co jej – kromě dostatku osobní energie – paradoxně vyživovalo, co mu dávalo křídla, schopnost vystihnout a oslovit. Utkával se s realitou, která jej ždímala, a on jí to v písních vracel, aniž jí to chtěl či uměl vpálit přímo do očí. Spílal jí, vysmíval se jí, bál se jí; většinu vzteku, hrdosti, strachu či touhy opsal metaforami, tvrdé jádro sdělení omalovával ochranným zbarvením košatých slov. Dopouštěl se, akurátně vzato, „drobných lží", které ovšem ještě v těch samých nebo v jiných písních – opět „opisem" - reflektoval. Bylo to u něho složité, ale plodné.

Kdo ty písně slýchával v letech, kdy vznikaly, vrací se mu nad nynější remasterovanou edicí atmosféra osmdesátých let velmi intenzivně. Ale zjišťuje také, že *Žárovka samoty*, *Kecy*, *Poslední varování*, *Praha magická*, *Gerda Gerda* či *Láska žehem* mají co říct i dnes, byť četné příčiny jejich vzniku pominuly a jejich sdělení je už o něčem jiném. Otázkou však je, zda tento náhled není generační a zda Mertova tvorba oslovuje ještě někoho dalšího než jen někdejší „přímé účastníky". Ostatně nový přírůstek do umělcových albových vzpomínek může být dobrou záminkou k diskusi o důležitých věcech: co je a co není pravda v umění, jak se z intimních témat stávají témata politická – a naopak, co tady z osmdesátých let zůstává a co pomíjí a proč.

Nemůže být sporu o tom, že vytrvalost, s níž Alexander Soldán mertovskou sérii připravuje, zasluhuje uznání. Ale stejně tak bohužel nemůže být sporu o tom, že s informační řídkostí to slovenský editor přehání. Nelze věřit, že u žádné z osmi fotografií v bookletu nebylo možné zjistit autorství (uvedeno: „Foto archív V. Mertu"); je téměř jisté, že například snímek na první dvoustraně přílohy, exponovaný 29. července 1989 na hradě Pecka, je od Bohdana Holomíčka. Dále schází údaj, jaké nahrávky že to vlastně byly remasterovány, kdy a kde byly pořízeny. V ediční poznámce měla být rovněž vzpomenuta LP z roku 1989 *Vladimír Merta 1* a *2*, obsahující celkem 19 písní, z nichž tři se nacházejí na *Drobných lžích* – ovšem v jiném provedení. Ta dvě pantonská alba produkoval a komentáři doprovodil Ladislav Kantor. Na konci druhého z těchto textů v lednu 1989 napsal: „Obávám se, že po mé generaci toho

moc nezbyde. Tuny vypitých lahví, statisíce soukromých debaklů, milióny každodenních zbabělostí, hra na ty imaginární ONI, kteří vše zavinili, jako bychom snad ani nežili a byli jen tenisovými diváky nevypočitatelného nebo předem daného pohybu kyvadla dějin v té ochromující hře zmaru. Asi toho po nás moc nezbyde. Věřím, že Merta ano, neboť je pro mě jedním z málem vyhynulého druhu lidí, kterým se říká občan." JOSEF CHUCHMA

supersilent: 6
Rune Grammofon/2 HP.

Norsko je v současnosti možná nejzajímavější stát Evropy, co se týče nastupující hudební generace a stylových posunů, které s sebou přináší. Záměrně se vyhýbáme bližšímu pojmenování scény: vždyť muzikanti kolem vydavatelství Jazzland, Smalltown Supersound či Rune Grammofon navazují svou syntézou na jazz, nezávislé beatové hraní, novou hudbu i sound-art a multimediální konceptualismus. Nikoli buď, anebo: najednou.

O značce Rune Grammofon jsme v HIS Voiceu referovali opakovaně, vyhýbali jsme se však zatím středobodu a nejúspěšnější položce jejího katalogu. Kvartet, který nikdy nezkouší a schází se jen při živém a studiovém hraní, vytvořili zkušení hudebníci v roce 1997. Debutové trojalbum (!) prověřilo potenciál jejich atypické spolupráce. Trumpetista Arve Henriksen, bubeník Jarle Vespestad, a multiinstrumentalista Ståle Størlokken, jsou přítomni živým hraním. Čtvrtým členem je producent Helge Sten alias Deathprod, jemuž se všechen zvuk sbíhá pod rukama, aby tu s toutéž spontaneitou improvizovaného „hraní" podléhal elektronickým modulacím. Deathprod svou funkci ve skupině pojmenovává „audio virus".

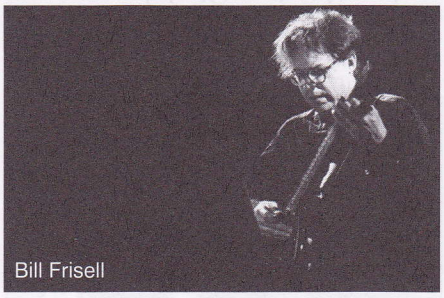
Asociativní proud hudby Supersilent může vést téměř kudykoli, cosi už bylo naznačeno. Kvartet je jakýmisi Grateful Dead éry digitálních jam session. Už na předchozích albech do sebe suverénně prolínal jazzovou zběhlost s mechanickými rytmy (breakbeat, house, trance), obecně pokládanými za primitivní; náročnost témbrové hudby a sytou hlučnost industriálního rocku; charakteristický dyšný tón Henriksenovy trubky a extrémní frekvence syntetizovaných zvuků. Schází-li tu nějaký vliv, pak je to minimalismus: zde se všechno valí dál a dál, typický je silný tah, vitální a sebevědomý zvuk, „ruční práce" manicky zaujatých spřízněných duší. Čím dál výraznější úspěch (byli hlavními hvězdami letošního festivalu norské současné scény v Londýně) znamená, že tu je čím dál víc publika, jež dokáže v předkládaném slyšet souvislost s jednotným zaujetím. Se Supersilent přišli hráči dravě operující jak s tóny, tak s čistě zvukovými vlastnostmi.

Předchozí album *5* bylo sestříhané z desítek hodin koncertních záznamů, toto vznikalo ve studiu. Coby kontrast se tu objevují nejpřístupnější momenty za všechna dosavadní alba, hlavně garbarkovská kreace trubky coby osa skladby *6.2* (katalogová čísla místo názvů uplatňuje Supersilent od počátku). To je ale vedle nákladu celkového novátorství detail. Za vřelé doporučení nestojí jen *6*, ale celý Supersilent: je pro mě jedním z důvodů, proč vážit cestu na letošní festival v rakouském Saalfeldenu. Takhle dnes spontánně jamují muzikanti (nikoli nejmladší, spíš střední generace) v zemi otevřené světovým kulturním vlivům, s živým hudebním provozem a průběžnou podporou. Nebylo by marné projít si pár českých klubových jam-session, ať se něco dovíme o míře zpoždění, kterou máme za jinými Evropany. PAVEL KLUSÁK

bill frisell: the intercontinentals
Nonesuch Records.

john zorn: masada guitars
Tzadik.

The Intercontinentals přímo navazují na Frisellovu předchozí produkci a nijak zvlášť nevykračují od vytyčené trasy, což ovšem neznamená, že je album nezajímavé. Nápady rozvíjí ve velké instrumentální i hráčské barevnosti, a to nejen díky širšímu obsazení, ale i užitím mnoha citací z hudby celého světa. Vedle sebe se střetává hledání emblematického zvuku Ameriky, což ve Frisellově podání představuje kombinaci country, folku, jazzu a lehce i rocku. Výsledek se pohybuje často na hranici líbivosti a kýče, ale nápady se zde nešetří. Klíčovým rysem (a možná i tvůrčím principem) alba je silné tíhnutí k nejrůznějším citacím, aluzím a vsuvkám, a jejich vsazení do kontextu tradice americké hudby: přistupují k ní prvky hudby indické, balkánské, různých afrických bicích nástrojů a houslí. Na ty tu hraje „post-klezmerská" Jenny Scheinmann (viz sólové album u Tzadiku), jinou osobností je brazilský kytarista a písničkář Vinicius Cantuária (spoluhráč Arta Lindsaye či Laurie Andersonové tu i zpívá), místo tu má makedonský loutnista, americký steel-kytarista i africký hráč na perkuse. Ne všude hrají všichni, ale je to album sextetu, jenž se pokusil nastolit těsné spojení a stát se – byť pro jeden projekt – kompaktním tělesem.


Bill Frisell

Titul *The Intercontinentals* je paradoxní, může být čten s důvěrou i ironicky. Vlivy z jiných kontinentů zde nepřebíjejí schéma hudby americké, ale spíš jsou citlivými spoluhráči, kteří se vzájemně poslouchají, částečně zbavení toho, co je právě jako tradiční definuje. Hranice jednotlivých žánrů se stírají a jejich nové vytyčení je vždy postaveno na rovnocenné dialogické komunikaci hudebníků s patronátem Frisellovy kytary. Proklamovaná interkontinentálnost celého alba je čitelná převážně z pozice tradice.

Právě před deseti lety začal John Zorn uvádět řadu skladeb Masada: nejprve se stejnojmenným kvartetem (tj. s Davem Douglasem, Joeyem Baronem a Gregem Cohenem), pak i v úpravách pro strunné trio a dalších obsazeních. Zorn dvě stovky skladeb koncipoval jako židovskou hudbu pro příští generace, přebíjející trauma holocaustu perspektivním pohledem a plodným spojením židovských prvků s jinými vlivy dnešního světa. Desáté narozeniny Masady jsou pro Johna Zorna důvodem k vydání několika výročních alb. Prvním z řady je *Masada Guitars*, která přináší realizované úpravy tří kytaristů Zornova hudebního okruhu – Billa Frisella, Marka Ribota a Tima Sparkse.

Samotné uchopení Zornových témat je velice odlišné – v sousedství nalezneme tradiční a harmonické podání písní, ale i velmi divokou a volnou hru Billa Frisella (tak jak jej z vlastních alb již dlouho neznáme). Frisell, Ribot i Sparks jsou hudebníky značné proměnlivosti, s neustálou touhou vykračovat dál za prozkoumaný horizont, což je jeden z nejsignifikantnějších momentů newyorského downtownu. Odlišnost jejich pojetí nám značně problematizuje Zornovo autorství alba, vyvolává otázku, kde se nachází hranice Zornovy předlohy a kde začíná vlastní hráčská invence a interpretace. Hudba jako obraz světa v živé a rychlé proměně. Hudba jako médium mísící velmi svobodně žánry, různé hudební vzory a jazyky, bez vyznačení preference. A John Zorn jako demiurg, představující jednu z centralizujících bytostí nadměrné invence i produkce. Jeho způsob vydávání hudebních záznamů nemá příliš daleko k autorským deníkům, jejichž kvalita je ze značné části překvapivě vysoká. To lze říci i o vydavatelské frekvenci: ne všechny projekty bývají zajímavé, ovšem jako prostor k objevování nového fungují spolehlivě.

Velice zajímavá je zde strategie Zornova podpisu pod různými nahrávkami, neboť podpis, který je vždy založen na rozpoznatelném a neměnném opakování, zde ztrácí svojí elementární identitu. To, co činí podpis podpisem, je jednota a věrohodnost podpisující osoby. Je jisté, že hudba produkovaná osobou nesoucí jméno John Zorn, musí mít označení jejího původce. Představme si však hypotetickou situaci, že autor zmizí, jeho jméno bude navždy zapomenuto a ze všech jeho alb bude navždy vymazáno jeho jméno. Zorn je osobou takového tvůrčího rozpětí a proměny, že bychom z hlediska jisté klasifikace a kategorizace měli s autorstvím značný problém. Právě zde se nalézá obrovská originalita Johna Zorna, postavy zároveň sedící na mnoha židlích, jejichž jednota již dávno patří minulosti. Při poslechu mnoha alb vyvstává otázka – je John Zorn skutečná postava, anebo emblém mnohosti a prchavosti? Je jeho podpis věrohodný? Není náhodou jen znakem, chimérou, fantomem? Není simulakrem? Odpověď je a bude nejasná. Ano i ne. V tom je síla podpisu jména John Zorn, které bude vždy o deset kroků napřed, napřed i před naší otázkou. Neboť to, co Zorn svým podpisem stvrzuje, není jednota a rozpoznatelnost, ale pohyb, hledání a nejistota, nabourávající náš stávající horizont očekávání. LUKÁŠ JIŘIČKA

bronius kutavičius: lokys
Ondine Inc.

Pro posluchače, kteří sledují tvorbu Broniuse Kutavičiuse, bude jeho zatím poslední dokončená skladba zřejmě překvapením. Litevský „klasik soudobé hudby", známý svým svébytným přístupem k výběru syžetů, formám, instrumentaci apod., se totiž tentokrát nechal zlákat nabídkou komise Vilniuského festivalu k napsání velké opery. Dvouaktový opus *Lokys* (Medvěd) z roku 2000 sice není prvním Kutavičiusovým exkurzem do operního žánru – předcházely mu dětská opera *Kaulo senis ant geležinio kalno* (Kostěný stařec na železné hoře, 1976) a opera-poéma *Strazdas žalias paukštis* (Drozd zelený pták, 1981) -, nicméně teprve tento lze označit jako skutečné operní dílo

v tradičním slova smyslu.

Předlohou libreta, jehož autorkou je exilová spisovatelka A. M. Sluckaité-Jarušiené, se stala krátká stejnojmenná novela z roku 1869 francouzského romantického literáta Prospera Mériméa. Mérimée, který si pro svá témata s oblibou chodil do exotičtějších prostředí, tu chápe venkovskou litevskou šlechtu (v devatenáctém století litevská šlechta žila pouze mimo velká města) jako periferii civilizace. Na pozadí děsivého příběhu pak řeší konflikt mezi civilizací a barbarstvím (či přesněji - pozůstatky pohanství). Autoři opery tento konflikt naznačili jen letmo. Mnohem více se soustředili na psychologizované postižení lidských vášní, citů, emocí a –jak také u Kutavičiuse jinak –na symbolizovanou aktualizaci historie a mytologie Litvy a Pruska.

Děj je zasazen do prostředí šlechtického dvora obklopeného temnými žemaitskými lesy. Prolínají se v něm dvě linie světa: reálná a nereálná, které jsou suplovány jednotlivými postavami. Do první bychom mohli zařadit Profesora z Královce, Doktora a Maršála, druhá je zastoupena Jednookou stařenou. Na pomyslné symbolické hranici obou linií pak stojí všechny ostatní osoby: stará Hraběnka, sluha Pranciškus, hrabě Šemeta (včetně jeho Dvojníka v zrcadle) a jeho snoubenka Julija. Základní dějová osa opery se zdá být relativně prostá: Šemeta, napůl člověk a napůl zvíře, který není schopen dávat lásku a zároveň saje krev, zakousne o svatební noci svou snoubenku, a poté zastřelen vlastní matkou padá k zemi zakrýván medvědí kožešinou. Kolem této osy je však rozehrána celá řada „a...", „ale..." atd., jež bývají mnohdy jen naznačeny a záměrně nedopovězeny. Bohatě se v opeře uplatňuje detailní symbolika, např. žlutý oheň v Šemetových očích či popel v hrnci (předzvěsti smrti), polarizace bílé a rudé barvy (jak hrůzostrašně zní např. Šemetova slova o Julii: „Fascinuje mě její bílá kůže. Když pije červené víno, vidím, jak jí teče pod kůží, jak v žilách pulsuje krev. Horká a sladká."). Medvědí kožešina visí na scéně, nicméně i na nahrávce je její duch neustále přítomen.

Hudebně dramatické zpracování *Lokyse* představuje celkem vědomé navázání na wagnerovskou ideu Gesamkunstwerku. Celá opera plyne téměř bez přerušení jako hutný hudební tok, v němž nenajdeme žádné árie, ale jen recitativy či kratší ariosa. Kutavičius často pracuje s leitmotivy (např. temnými akordy v hlubokých polohách dechů ze samotného úvodu, do nichž sbor zpívá „Jdu tu ďábelskou duši vyhnat...", je připraven i dialog Šemety se svým Dvojníkem apod.). Zcela nezaměnitelným ovšem zůstává Kutavičiusův rukopis, tmelící hudební materiál nejrůznějších epoch, žánrů i teritorií do vyššího celku. Stejně jako ve většině jeho předchozích skladeb i zde nalézáme inspiraci litevskými lidovými písněmi (kromě polyfonních sutartinés tentokrát slyšíme i písně z okolí Klajpédy jako znak regionálního koloritu). Vedle nich jsou v *Lokysovi* uplatněny ve stylizované podobě také protestantský chorál, barokní operní recitativ či polonéza. Smysl pro dramaticky gradovanou koncentraci výrazu je na některých místech až obdihuvodný. Jeden příklad za všechny: v 11. scéně 1. jednání vítá Julija hosty. Kromě Profesora přichází také její snoubenec – samozřejmě se svým neodmyslitelným Dvojníkem. Na pozadí celého dění pak sbor ostře rytmizuje a crescendem stupňuje litevské přísloví „Meška su lokiu abu labu tokiu" (litevská slova meška i lokys označují medvěda, volně tedy přeloženo: medvěd jako medvěd, oba jsou stejní).

Záznam opery, který vychází v podobě dvojalba na značce finské firmy Ondine, a to v obsazení, jež účinkovalo při nadšeně přijaté premiéře v roce 2000 na prknech Litevského národního divadla opery a baletu ve Vilniusu, působí velice svěže i bez vizuálního vjemu. *Lokysem* Kutavičius zcela osobitě a přesvědčivě sám za sebe odpověděl na otázku, zda je či není velká opera již mrtvým žánrem. Co si o silných současných operách, jako je tato, asi myslí dramaturgie českých operních domů? Slyšet jejich výmluvy pro odmítnutí by nebylo nezajímavé. VÍTĚZSLAV MIKEŠ

farmers manual: rla

DVD/Mego.

Vstoupí-li toto DVD do historie, pak především proto, že je hudebním albem, trvajícím skoro čtyři dny. Enfants terribles čili příšerné děti – nejen rakouské – nové elektronické scény tu vesele využily možnosti média DVD-ROM: na disk standardní podoby vyplivly veškerý svůj archiv, svědectví slovem i obrazem o prvních sedmi letech existence. Odtud také titul: *rla* = recent live archive, archív nedávných koncertů.

V praxi to vypadá tak, že po vložení disku do počítače se uživatel dostane k chronologii vystoupení od premiéry (říjen 1995 v rámci prvního ročníku vídeňského festivalu Phonotaktik) až po květen 2002. Každá peformance je dokumentována s vervou lehce nepořádných grafomanů: zvukový záznam, vlastní digitální fotografie, reprodukce programu a letáků, přenesené internetové stránky z akcí, občas i následné recenze z tisku. Farmers Manual výjimečně dokumentují i účast druhých na společných vystoupeních, proto lze po cestách mezi desítkami souborů narazit i na kolegy z digitální scény: Kaffe Matthews, Pure, General Magic, Russell Haswell, Voice Crack, Pan Sonic, Kein Babel... Z technologie tu čiší šibalská radost Bratrstva kočičí pracky, je znát, že tuhle kroniku si neodžili žádní sucharští programátoři, ale spíš následníci živelných undergroundových kapel, spalujících svoje životy jako neustálý další zdroj inspirace. Z dokumentu lze vyčíst hodně: jak postupovala invaze, jak se čistil styl, kdy se začalo jezdit do Japonska, kdy přišly koncerty v Kunsthausech a místech à la Centre Pompidou, jak samozřejmé je pro tuto hudbu nacházet mimořádné podmínky k vystupování – ať už v mnohahodinových setech, anebo na několika míjejících se lodích...

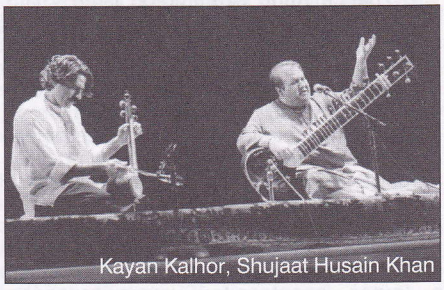
Digitální řádění trojice (na počátku pětice) rakouských mlaďochů má své silnější okamžiky, celkově mu však chybí zaostření. Na počátku lze slyšet revoltu hlukem, příbuznou s punkem, noisem i pekelnými rave party, jejichž ozvěnu jsem snad slýchal v pražském porevolučním klubu U zoufalců v Celetné. Postupně se FM víc nořili do postupů (a klišé) nové digitální scény: přestože jsou navzájem osobití, pár jich tvůrci kolem vydavatelství Mego (Pita, Hecker, FM, General Magic) sdílejí – či přinejmenším sdíleli v počátečních letech svého „hnutí". Dobré je, že jejich improvizace skrze čistý digitální zvuk (často výrazně operující se stereem) si lze otevřít v tolika oknech, kolik jich váš počítač najednou zvukově utáhne: i my se tak na chvíli můžeme stát podvratnými hudebníky, kombinovat a zkoušet, zda bychom to muzikantům vylepšili nebo zbortili.

V době, kdy velké firmy rozpoutávají hysterii kolem vlastnictví hudby, učinili bystří a akční Farmers Manual akt hodný uznání: veškerý obsah DVD je k dispozici i na internetu. Stránky s adresou http://rla.web.fm už dokonce obsahují i další, průběžně doplňovaný materiál: jako šnek se zavinulo do sebe poté, co přibyla dokumentace křtu samotného DVD, obsahující kompletní reprodukci rla (v průběhu pěti dnů). Toto je prostě dílo internetového věku, intertextová skládačka, o níž těžko někdy prohlásit, že je kompletní. Pokud vás ovšem láká mít konkrétní přelomové médium *rla*, s nímž si lze koneckonců užívat dlouho a dlouho, zde je kontaktní adresa vydavatele: www.mego.at. PAVEL KLUSÁK

ghazal: the rain

ECM.

Kdo pravidelně sleduje produkci vydavatelství ECM, ví, že mimoevropská hudba se zde nejčastěji objevuje v nejrůznějších fúzích a prolnutích. Tentokrát se ovšem dostáváme na půdu žánrově čistou. Pokud bychom snad chtěli mluvit o fúzi, pak je to fúze, která má kořeny kdesi v sedmnáctém století. V té době se spojily tradice indických a perských hudebníků a vznikl ghazal. To je hudební a také básnická forma, dodnes v Indii velice populární. V roce 1997 se setkal íránský (tedy perský) skladatel a hráč na kemanče (blízkovýchodní bratranec houslí) Kayan Kalhor a zpěvák a hráč na sitár Shujaat Husain Khan z Indie.


Kayan Kalhor, Shujaat Husain Khan

Nejde o neznámá jména. Kalhorovu skladbu zařadil na svou desku např. Kronos Quartet, Husain Khan představuje sedmou generaci v nepřerušené linii hudebnické rodiny a v současné době vyučuje na Univerzitě v Los Angeles. Z jejich setkání vznikl soubor – příhodně nazvaný Ghazal. Na novém albu *The Rain* je doprovází o generaci mladší hráč na tabla Sandeep Das. Nahrávka zachycuje předloňský koncert trojice a obsahuje tři skladby. Jedná se vlastně o improvizace, ovšem tento pojem zde znamená něco jiného než v jazzu. Gazel (jak zní český ekvivalent výrazu ghazal) jako básnická forma má velice přísnou formu, s níž kontrastuje okruh námětů: milostné texty s mystickým nádechem. Stejně tak hudební složka se řídí mnoha pravidly, přičemž výsledkem je velice strhující a dynamická hudba. Základem je vždy jedna tónová řada (perské mody a indické rágy mají různá jména, jsou si ovšem velice podobné) – ve všech třech případech je základním tónem D. Všichni hudebníci platí za mistry svých nástrojů a jsou dokonale sehraní. Postupně tak v každé skladbě vzniká řetěz dialogů a imitací v gradujícím tempu.

V Indii i v arabském kulturním okruhu má tato hudba pozici vysokého umění – tedy ekvivalent toho, co se vyučuje třeba v Čechách na HAMU. Navzdory tomu však dokáže oslovit posluchače bezprostředností a emotivností. MATĚJ KRATOCHVÍL

dub tractor: more or less mono
City Centre Offices.

kpt.michi.gan: player, player
Aesthetics.

chlorgeschlecht: unyoga
Deco.

Třikrát na téma od kytary k myši, a přitom pokaždé jinak. Čtvrtý sólopočin kodaňského Anderse Remmera – jinak také člena spolků Future 3 a System (s výtečnou deskou na značce ~scape) – dovádí úsilí o vývar jednolité kaše z elektronických mikrozvuků a akustických prvků k hranicím absolutní přesvědčivosti. Pomalu plynoucí *More Or Less Mono* se přiklání k nerušivému popovému melodičnu, autorovu minimálně upravovanou kytaru a baskytaru obtékají šumivé a echované dubzvuky... Výsledek voní intimitou a klidným usínáním. Tendenci přiřadit k líbeznosti automaticky i kýč však v tomto případě nutno opustit, poněvadž tuto variaci na chilloutovu fúzi lze bez podlézání označit za velmi chytrou.

Kpt. michi.gan neboli Michael Beckett má punkovou kapelu, významně kolaboruje s projektem Schneider TM a nejvíc si rozumí s akustickou kytarou, jenže *Player, Player* kotví v poněkud jiné sféře. Tedy, ač se tomu nechce věřit, na jeho počátku stála opravdu kytara, jenže nánosy eliminací, distorzí a filtrování zanechávají produkt silně abstraktní a podivný. Na minimum okrájený výběr samplů i vývoj tracků si podává ruku se smyčkovou konstrukcí, kterou často zanáší digitální mikrozvuky, hluk i ‚špína', ale uvnitř se obvykle dají vystopovat fragmenty melodií a jakési futuristické emocionality. Posluchač zvyklý vše dostávat přímočaře servírované nemá šanci (až na oddychnutí přinášející závěrečnou, víceméně folkovou píseň *Hey Brother*), zde je totiž nucen hledat, luštit, dešifrovat... zkrátka namáhat se. Že by si budoucí hudba navzdory všeobecnému zpohodlňování zakládala na vysoce aktivním poslechu, kdy je příjemce nucen abstraktní zvukové obrazy sám domalovávat?

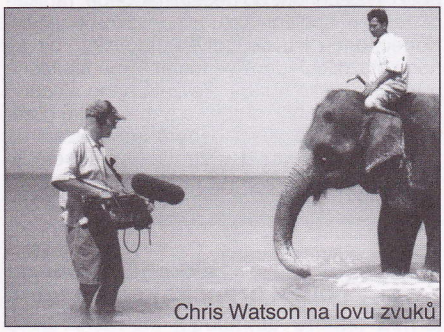
Chlorgeschlecht předkládají jinou, nesnesitelně energickou vizi – zdigitalizovaný extrémní grind core plný řevu, rámusu, prskavic a absurdna. Jen 23 minut, ale na jeden zátah nemožné, protože místo i pouhého pomyšlení na spoluúčast přichází neodkladné nutkání k děsem poháněnému úprku.

HYNEK DEDECIUS

chris watson: weather report
Touch.

Rozmanité jsou osudy těch, kteří svého času dělali „chytrou pop-music" a časem jim bylo těsno už i v pouhé škatulce popu. Další léta těchto odpadlíků pomáhají vyjevit, čím pro ně život s písňovou tvorbou byl: jdou dělat cosi jiného, ovšem mnohdy ze stejných důvodů. Současné dílo britského muzikanta a zvukaře Chrise Watsona by v tomto světle bylo lichotivým svědectvím o jeho letech ve skupinách Cabaret Voltaire (1972-1981) a The Hafler Trio (1981-1987). Od té doby je Chris Watson zvukařem na volné noze, cestujícím po celém světě a zaznamenávajícím specifické lokace, svět divočiny, živé bytosti celé planety. Stal se elitním zástupcem svého oboru, často zaměstnávaným televizí BBC (přírodovědné dokumenty typu *Život savců*, *Deník velké kočky*), ale také oceněný festivalem Ars Electronica v roce 2000.

Předchozí Watsonova dvě alba pro vydavatelství Touch byla čistě výběrem z terénních nahrávek. Až nyní zkouší autor se svými úlovky manipulovat: zvukovou postprodukcí sestavit ze zvuků kontinuální skladbu, „rekonstrukci" reálných přírodních pochodů. Všem třem skladbám-skládačkám vymezil přesných osmnáct minut. Pokaždé se redukuje jiný princip. *Ol-Olool-O* je zkratkou čtrnácti hodin v Keni, během nichž krajinu i zvířata zastihla silná bouře. *The Laipach* se odehrává na skotské vysočině, mapuje zklidňování a utichání krajiny od září k prosinci, od pravidelného života v mokřinách k holé pláni s krákorajícími ptáky. Poslední cesta vede časem i prostorem: *Vatnajökull* sleduje deset tisíc let starou klimatickou cestu ledových ker, vzniklých hluboko v území islandských ledovců a plujících do Norského moře. Hlavní pohyb je zřejmý: od zvukově pestré a dramatické Afriky se postupně noříme k minimalismu, dramatům méně okázalým, nutícím k jemnějšímu rozlišování sluchem.


Chris Watson na lovu zvuků

Co je příběh? Práce s realitou, výběr, odstranění nepodstatného, podtržení významného. Bylo by zajímavé vědět, co Watson všechno provedl s originály, co v zájmu díla znásilnil. Výsledek zní logicky, zároveň téměř podezřele přehledně. Až manýristická čistota zvuku je korektivem, připomínajícím, že posloucháme dílo lidského zásahu. Ten lze vystopovat i nenápadně nabídnutými souvislostmi (hmyz v Keni je podobně melodický jako předchozí hlasy domorodých pastevců) či zcela výjimečnými stopami lidí v prostředí, kde dominuje příroda (pípání bójí, zvukařova chůze vodou). Požitek pro smysl sluchu, který Watson nakonec předkládá, je argument pro absolutní hudebnost reality. Mnoho momentů, které tu slyšíme, by se daly instrumentovat.

New York Times na Watsonovu adresu napsaly: „Naslouchejte skutečnému světu. Je to poutavější než poslouchat většinu té hudby, skrze niž před světem unikáme." Leccos ze současné hudby (už od Johna Cage) má ve svém konceptu pobídku, abychom vnímavěji poslouchali reálný svět kolem sebe. Volní improvizátoři i současná elektroakustická scéna nabízejí modely zvuku a souhry, jež jsou paralelní s pochody, střety, aktivitami nehudebního světa. Řadí-li se k nim nyní Chris Watson, zní jeho dílo konkrétněji, „hudebněji", než výše zmíněná hudba prostá ruchů. *Weather Report* ovšem není o nic menší adorací reality: zvukem se opájí až labužnicky. Může se zdát zvláštní jít po ulici, kde fouká vítr, a ve sluchátkách poslouchat vítr. Ten Watsonův je chycený mikrofonem při činu, postavený na piedestal: až se zdá, jako bychom měli u sebe samotnou čirou ideu větru.

Londýnský Touch se legitimuje ideou chápání (a umocňování) technologie přírodou a vice versa: Watson sem patří víc než kdo jiný. Jistě by si měl co říci s geologem a filozofem Václavem Cílkem a umělcem čerpajícím z volné přírody Milošem Šejnem.

PAVEL KLUSÁK

rabih abou-khalil: the cactus of knowledge
DVD/Enja Records.

Libanonský skladatel a hráč na loutnu oud Rabih Abou-Khalil již během své kariéry vyzkoušel řadu způsobů, jak spojit arabskou klasickou hudbu s cizími vlivy v často odvážných konfiguracích. Na *The Cactus of Knowledge* zůstává jeho hudební mateřština dominantní složkou, ačkoliv z dvanácti hudebníků z arabského světa pochází jen on a hráč na rámové bubny Nabil Khaiat. Sestava jinak připomíná menší bigband (dvě trubky, dva saxofony, klarinet, tuba, eufonium a bicí) ozvláštněný violoncellem a lesním rohem. Hudebníci pocházejí ze Spojených států, z Francie a Itálie a jde o jména známá z různých hudebních oblastí. Trumpetista Eddie Allen hrál s Lesterem Bowiem, hráč na lesní roh Tom Varner zase s Johnem Zornem, klarinetista Gabriele Mirabassi se věnuje soudobé vážné hudbě mimo jiné v souboru Musica Negativa...(pro všechny tu není místo).

Srovnáme-li Abou-Khalilovy kompozice s klasickou arabskou hudbou, slyšíme jasnou souvislost. Rytmus je proměnlivý, často se mění v každém taktu (jako důkaz v bookletu otištěná partitura skladby *Oum Said*), pod ním však tepe (někdy jen tušený) stálý šestnáctinový základ. Podobně se pracuje i s aranžemi: ansámbl hraje dlouhé melodické pasáže unisono nebo „odpovídá" sólistovi, právě tak je tomu v tradiční hudbě. Rozdíl je především v instrumentaci, protože arabské soubory jsou složeny ze strunných, především smyčcových nástrojů. Také se na některých místech více pracuje s vertikální, tedy harmonickou složkou, která doplňuje jinak především horizontální myšlení arabské hudby.

Jak v jazzu tak v arabské klasické hudbě má důležité místo improvizace, v každém z nich ji hudebníci chápou jinak. Arabská improvizace má přísná pravidla a není tak hravá jako improvizace jazzová. Na tu ovšem dojde také, vždyť většina hudebníků má za sebou právě jazzovou (či jazzu nějak příbuznou) minulost. Ukazuje se však, že pro vnímavého hudebníka není problém zabydlet se v pravidlech jiné hudby a tak se i jazzoví hráči umí podřídit orientálnímu hudebnímu kánonu.

Vizuální stránce (režie Thorsten Schütte) vládne uměřenost. Studio, v němž se hraje, je bez dekorací, pracuje se především se světlem. Kamera se zaměřuje na jednotlivé hráče a detaily nástrojů. Vše se zdá vést diváka k tomu, aby zůstal především posluchačem. Obraz mu má jen umožnit lepší sledování průběhu hudby a nesmí na sebe strhávat pozornost. Bonus v podobě koncertního záznamu skladby *Lewinsky March* ukazuje živější variantu, v níž mají jednotliví sólisté více prostoru a výsledek se blíží bigbandovému hraní.

Bývá zvykem, že se každé DVD pyšní různými doplňujícími zajímavostmi. Zde to jsou krátké rozhovory s jednotlivými hudebníky (kupodivu kromě hlavního strůjce) informace o jejich hudební minulosti a pár záběrů ze zákulisí. Hudba tedy má na tomto nosiči stále hlavní slovo. Jediným prvkem, který od ní může odvést pozornost je poetická povídka Gamala Ghitany otištěná v bookletu.

MATĚJ KRATOCHVÍL

michal kořán: poslední věci anděla
NM Code.

Poslední Kořánovo album je výběrem z hudby k divadelní hře Miloše Karáska Perón (Hledání identity) a bylo nahráno současnou sestavou Richter Bandu (Pavel Richter, Michal Kořán, Bharata Rajnošek). V jedné skladbě hostuje Ondřej Smeykal na snížcové PVC didjeridoo.

Autor hudby Kořán je jediný, kdo účinkuje ve všech skladbách. Mnohé si vystačí pouze s jeho samplerem, klávesami a ruchy a nesou se v líně plynoucích nižších polohách. Jedním z výrazných znaků alba je určitá rozostřenost jednotlivých stop a jen sporadický výskyt smyček. Objeví-li se, jsou i nadále zpracovány a spíše než rytmický tep skladby obstarávají její pravidelný dech. Příkladem mohou být *Vězni vlastní nehybnosti* s rozvážným nástupem romantizujícícho flétnového samplu (vzdálený ples v opeře?), který vždy na okamžik zakryje bublající hladinu elektronických šumů. Plíživá *Kornel a Vincent* jediná obsahuje útržek divadelního dialogu. V celkovém mixu je utlumený tak, abychom porozuměli většině textu a mohli si vychutnat jeho jazykový půvab, ale zároveň měli prostor pro domýšlení nejen jeho samého, ale vlastně celého textu představení. Jedinými indiciemi nám budiž zmíněná skladba, fragment Kornelova monologu na obalu a jeho obrazová úprava.

Tam, kde se nástrojů chopí všichni zúčastnění, získává meditativní nálada alba další rozměr - hravost. Úvodní *Neúprosné světlo poznání (part 1)* postraší několika tichými údery, aby v ní jako hlavní nositel rytmu nakonec převažovalo echo. Richter si ve svém kytarovém motivu rovným dílem bere od Roberta Frippa a Davida Gilmoura a celá skladba je asi tím zvukově nejmohutnějším, co nám pánové předloží. Druhá a třetí část *Neúprosného světla* jsou kratší a zvukově úspornější.

Překvapením pro mě byl Sebevrah. Richter zde obsluhuje kytaru, basu a elektrické perkuse, z kteréžto kombinace vytěží temnou basovou stopu téměř bez náznaků opakování. Střední výška zvuku je téměř opomenuta a ve vyšších polohách si trubka a piano zdánlivě nezávisle přehazují útržky pravověrně jazzových nálad. Něco alespoň trochu blízkého výsledné atmosféře jsem naposledy slyšel z postjazzových nahrávek skandinávské stáje Rune Grammofon. Podobný postup Kořán použil ještě ve *Znacích v jízdním řádu*. Rajnoškova trubka hrající několik krátkých zpěvných motivků je echována a vrstvena na pozadí prosté basové plochy. Minimální prostředky, maximální efekt a pocit neohraničeného prostoru. Dechový duet Rajnoška (saxofon) s Richterem (klarinet) v závěrečné Láska přijde po kolejích je trochu new age a podobných výsledků nedosahuje - což je ovšem jediná výtka.

Nemá cenu zabývat se zde všemi skladbami - album si drží jednotnou náladu, jednotlivé atmosféry na sebe navazují a nic nepřečnívá. Stylově zařazovat jej také nemá cenu, řekněme jen, že se jedná o jeden z vzácných disků, při jehož poslechu přepadá příjemně hezký smutek. Rozhodně doporučuji sluchátka.

PETR FERENC

jon madof: rashanim
Tzadik.

V osmdesátých letech se s vlnou revivalu klezmeru objevila řada mladých hudebníků, kteří se snažili najít nový vztah ke svým hudebním (a skrze to i obecně duchovním) kořenům. Toto hledání je aktuální dodnes. Řadu z těchto hledačů přivedl osud k vydavatelství Tzadik, jehož hlava John Zorn o tvůrčím navazování na kořeny ví své. Cesty mohou být různé...

Kytarista Jon Madof (a s ním basista Shanir Ezra Blumenkranz a bubeník Mathias Künzli) nahrál sbírku instrumentální skladeb v nichž židovské dědictví slouží jako odrazový můstek k improvizacím různého stylu i různé míry inspirovanosti. Šest skladeb pochází z vlastní autorské dílny, pět zpracovává tradiční melodie. Styl hry sahá od hendrixovské expresivity po téměř mainstreamové jazzové preludování. Právě v klidnějších polohách, jaké slyšíme třeba v *Dovid Melech YisraelILecha Dodi*, je Madof a jeho trio nejzajímavější. Má dostatek prostoru pro rytmické finesy, tvarování melodie, vynikne dvojhra kytary s baskytarou. V okamžiku, kdy se tempo i hlasitost zvýší (*Der Khusid Geyt Tatsn* nebo *Chroma*), nechává se Madof unést svou technickou zdatností (která není malá) a protahuje sóla, aniž by v nich přinášel cos zajímavého. Těchto míst naštěstí není tolik. Naopak je dosti takových, kde si můžeme vychutnat jeho autorskou invenci (*Chanshe's Nign*). Pod mixem nahrávky je podepsán Bill Laswell, synonymum pro zvukové kouzlení. Během poslechu si však jeho práci posluchač vůbec neuvědomí, což je asi to nejlepší vysvědčení.

Nad albem se ovšem vznáší otázka, proč je zařazené do Zornovy stáje pod označení Radical Jewish Culture. O nějaké radikální improvizace nejde, některé skladby lze bez potíží vyslechnout po nedělním obědě, radikální není ani spojení jazzu s židovskou hudbou. Koneckonců i u adjektiva „židovský" by se hodil otazník. Jednotlivá témata jsou skutečně buď z židovské hudby převzatá nebo alespoň používají podobné stupnice a melodické obraty. Při jejich rozvíjení během improvizací se všech tento charakter ztrácí. Výsledkem je (nejčastěji) jazz. Dobrý, nápaditý, ale nikoliv radikální.

MATĚJ KRATOCHVÍL

ekkehard ehlers: politik braucht keinen feind
Staubgold.

Je legrační, jak se někdy do klubových či undergroundových souvislostí dostane hudba stylem (či dosavadním kontextem) dosti akademická. U příležitosti dvaceti let existence Agonu se připomíná historický fakt, že „mániačky" přivedl orchestru na koncert až Egon Bondy (Agon/Egon: kdo z živých po Stankovičovi se může zmocnit rýmu i souvislosti?). Snad někdo časem zmapuje, jak se do nové digitální a post-digitální scény vklínila akademicky znějící „musica nova".

Ekkehard Ehlers, filozof, estetik, popový i experimentální hudebník, si získal širokou důvěru především projektem „zvukových portrétů" *Plays* (viz recenze v HV 2/03). Novým albem navazuje na studiové skladby, tedy jakousi „tvrdou", seriózní variantu dnešního laptopového hraní. Zatímco mnozí využívají software Max/MSP k živé improvizaci, E. E. se s ním zavírá do studia, aby dal plochám tvar kompozic. Ve skladbách *Mäander I-III a Blind I-IV* manipuluje v prvním případě zvukem basklarinetu (nahrál Burkhard Kunkel), v druhém pětinásobným playbackem violoncella (hraje Anka Hirsch). Obě příležitosti jsou zdatnou meditací nad zvukem a povahou nástroje, celá první skladba se pohybuje v nižších polohách, druhá ve vyšších. U basklarinetu slyšíme nejen tón, ale i mechaniku nástroje a dech hráče, snad se tu také hraje nestandardní technikou, jež nechá vyznít alikvóty a parazitní zvuky. Počáteční lehké „broušení" přirozeného zvuku skrze filtry vyvolává napětí, stabilní artistní ambient postupně získává na živosti i na elektroničnosti, třetí část zní jako helikoptéry podložené temnou filmovou hudbou. Violoncellová *Blind* vznikla později (dokončena 2002), je výrazně členitější a vyznívá tu jako záměrný protipól *Meandru*. Znějí útržky melodií, víc se pracuje s laděním (glissanda, netemperované výšky), zvuk je modulován na více způsobů (od rockového rodokmene po charakteristiku zvonů), pět stop vytváří plastický soubor pásem od pozadí po zaostřené detaily. Jedna z částí staví na zvuku arpeggia, hrubých doteků nástroje, snad i zrychleného dechu hráčky a tření jejího rukávu o dřevo: ale to se může jen zdát.

Politik braucht keinen Feind (Politika nepotřebuje nepřítele) vyznívá jako průzkum, pátrání napříč nástrojem, hledání, kde se v povrchové manipulaci vyjeví hloubka.. Ve světle dnešního umění lze i to označil jako dílo: jiní řeknou, že je to sběr materiálu nebo osobní aktivita. Naslouchat takové hudbě s pozorností koncertního publika mi pořád přijde ošidné, neadekvátní: chtěl bych však zažít společenské události, v nichž by prostor kolorovaly podobné zvukově-tvůrčí aktivity. O Ehlerse netřeba mít strach: jeho písňový projekt März, tyto „seriózní" kousky i teoretické práce v rámci přednášení „time-based" médií jsou širokým polem pro navázání na to, co zatím prokázal.

PAVEL KLUSÁK

erik truffaz: the walk of the giant turtle
Blue Note.

Jazz od nepaměti inklinuje a vyzývá ke spojení s jinými hudebními styly: jako by to byla kvalita jemu vlastní. Od dob Milese Davise, nejslavnějšího objevitele možností spojení jazzu, rocku, funku i elektronických výbojů, prodělal pomezní styl „fúzí" mnoho proměn v závislosti nejen na vývoji jazzu samotného, ale i stylů, s kterými komunikoval. Milese Davise nezmiňuji náhodně: je téměř tím prvním, co nám při poslechu nového alba trumpetisty Erika Truffaze přijde na mysl. Nejen svými sóly, která v jistých momentech konstruuje velice „davisovsky", ale i celým zvukem alba se *The Walk Of The Giant Turtle* mnohdy blíží právě zvuku Davisových jazzrockových alb *Bitches Brew* a *In A Silent Way*. Ovšem Truffaz, na rozdíl od Milese Davise, není hráčem příliš komplikovaných sól, spíše inklinuje k refrénovitému vyjádření s téměř mainstreamovým nádechem.

Hudbu Erika Truffaze lze zařadit do proudu současného jazzu rozšiřujícího pole svého záběru o odlišné hudební kontexty (mj. Nils Peter Molvaer, Julien Loureau, Louis Sclavis, Dave Douglas...). Touží vykročit za jazzový rámec a učit se vyjadřovat i prostředky jiné hudby. Truffaz, ačkoliv je sólovým hudebníkem, nedominuje a dává tak vyniknout vzájemné komunikaci všech složek skupiny (funkové basy Patricka Mullera, rockových bicích Marca Erbatta a kláves Marcella Giulianiho). V rámci alba nevytváří fúzi jako konstantní rys celku, ale jako rys neustálého pohybu a proměny složek, kde hudebníci skladbu od skladby mění své stylové strategie – úloha jednotlivých nástrojů se skladbu od skladby výrazně proměňuje. Tak například funkci rockově znějících bicích postupně přebírají jiné nástroje, zatímco samotné bicí se dále volně přesunují k jazzovému výrazu. Album se vyznačuje neustálým přesunem těžišť stylů mezi jednotlivými nástroji, s neustále pohyblivou proporcionalitou celku (nalezneme zde skladby jak krystalicky jazzové, tak i polystylové, od jazzu se velmi vzdalující). Erik Truffaz také není sólistou v pravém slova smyslu,

tedy jako centrální hráč s největší invencí, *naopak hlas jeho trubky se často spokojuje* s funkcí doprovodného nástroje, vytvářejícím pouze dlouhé a zvukově barevné plochy. Jeho sóla neplynou „nad" kapelou, ale společně s ostatními v permanentní interakci.

The Walk Of The Giant Turtle ukazuje možnosti kombinací hráčských partů, které, ačkoliv se stylově často poměrně pevně ustavují, jsou nejzajímavější tam, kde se stávají pomezními – přejímají vzorce druhého. Toto vykročení od jazzu k rocku, funku či k elektronice, i v rámci jedné skladby nikoli celé nahrávky, demonstruje na albu syntézu toho, co jazz za posledních 30 let absorboval a jak se vyvíjel. Truffaz nahrál album, jehož síla tkví v silném vědomí hudební historie a jejím velice umném zvládnutí. Proto ani některé zjevné aluze (Davis, Hancock, Corea), které někteří vnímají jako neoriginalitu a absenci tvůrčího přístupu, nejsou negativními kvalitami alba. Naopak jsou jasným dokladem toho, co je znalost stylu, schématu a struktury již vytvořené. Hra s jiným pojetím tedy neprobíhá v oblasti vytyčování nových tras, ale v objevování možností tam, kde se již právě zdálo, že není co objevovat. LUKÁŠ JIŘIČKA

maraca: longe
Indies.

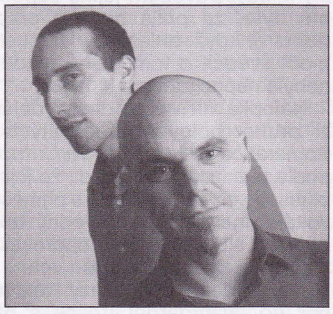
Zlínské těleso Maraca bylo doposud poměrně utajenou záležitostí. Kapel mísících nějakým způsobem exotické (pro středoevropana) vlivy s jazzem, rockem, elektronikou je čím dál více a výsledný tvar není vždy smysluplný. Adjektiva etnický, exotický apod. vzbuzují tedy v recenzentovi apriorní podezřívavost, stejně jako použití nástrojů jako didžeridů či různé orientální bubínky. O to příjemněji pak lze být překvapen. Texty pro album Longe byly vybrány z děl portugalského básníka Fernanda Pessoy a jsou zpívány v originále až na dvě výjimky, které jsou v angličtině. Jistá melancholie a zasněnost textů je jevem, který je slyšet v portugalské hudbě poměrně často. Nelze nevzpomenout na portugalskou skupinu Madredeus, jejíž vliv na Longe občas prosakuje. Hudba mimoevropských kultur Maraku skutečně ovlivňuje (na svém předchozím eponymním albu zpracovali mimo jiné téma núbijského skladatele Hamzy El Dina), nejde ovšem o nesmyslné míchání a ani o stránku nejdůležitější (jak by se mohlo zdát z propagačních materiálů). Především jsou slyšet „ohlasy písní arabských" jejichž souvislost s portugalskou hudbou je poměrně zřejmá. Hodně je využívána loutna oud. I ono didžeridů se tu objeví, je ale natolik zakomponováno do vrstevnaté hudby, že jej lze snadno přeslechnout.

Poměrně velké obsazení (mj. violoncello, klarinet, saxofon, housle, viola, lesní roh, sampler) umožňuje vytvářet zajímavé aranže a tato možnost je naštěstí také využita. Málokterá skladba má jednoduchou písňovou formu. Dobrou ukázkou je *I am the Escaped One* s „glumovitě" zkresleným hlase nebo instrumentální *Berima*. Jednodušší strukturu má *Intervalo* nebo *Nuvens*, obě odkazující ke španělské lidové hudbě, nebo *Meu triste cora_o*, která asociuje písně středověkých truvérů. Sampler je využíván střídmě, jen občas vypustí zajímavý zvuk do pozadí. Místy se misky žánrových vah naklánějí spíše k jazzu, to díky rytmice a několika sólům. Zpěvačka Gabriela Plíšková se většinou pohybuje v rovině „portugalsky" zasněné, je však schopna i dosti energického výkonu.

Říci, že jde o pop by bylo zavádějící, ačkoliv je tu také přítomen. Skladatelská a aranžérská nápaditost však celek posouvá kamsi dál. MATĚJ KRATOCHVÍL

sun: sun
staubgold.

Je zajímavé sledovat neustále rozehranou partii mezi experimentátory a písněmi: průrvy okamžiků, kdy se dá najevo důvěra ke staré, neošoupatelné formě, přizná se určitý sentiment. I u solitérů a avantgardistů má hudba náhle dávnou funkci uvádění emocí do pohybu. Můžeme myslet na loňské skvělé *Dreams* Otoma Yoshihidea, downtownské kompilace hitů Burta Bacharacha a Serge Gainsbourga (v Zornově produkci), písňové projekty (jindy zcela abstraktního) Steva Beresforda, melodické momenty jedinečného vokalisty Phila Mintona či kryptické *Ballads*, v nichž doyen volné kytarové improvizace Derek Bailey sáhl (poprvé v životě) po jazzových standardech.



Všechna ta alba ovšem zůstávají „divná": vedle nich vyhlížejí australští Sun úplně prostě. Improvizátor a experimentální kytarista Oren Ambarchi (spoluhráč Otoma, Zorna, Keithe Rowea . . .) jako by tu ukázal své alter ego: téměř beze stopy extremismu rozehrává citlivým, ležérním stylem osm kytarových písní, zbytek „skupiny" tvoří už jen bubeník Chris Townsend (mj. majitel studia, kde právě natáčejí Portishead). Aranžmá jsou řídká, tam, kde jiní hrají plné akordy, Sun jako by paprsky inicioval uvážlivě vybírané tóny. Kolem nich je vždy něco ticha, v šestatřiceti minutách alba převažuje líné tempo. Lze tu cítit Lea Kottkea, The Band, ale i kapely středozápadních širých plání. Nové spojení country, beatu a písničkářství, jemuž se říká „americana" (Giant Sand, Lambchop, Wilco) v Česku prorazilo jen minimálně, přitom je to komerčně úspěšný styl, návaznost Caveovy a mladší generace na Johnnyho Cashe. Sun jsou (byť třeba nezáměrně) jeho ohlasem: styl ovšem neproměňují obohacováním, ale spíš ubíráním z něj: nic rockového, ruční práce, nepravidelnost, lidský faktor.

Název Sun, nárok na absolutno i prostotu, si duo může dovolit. Kytara tu ubíhá jako osa všeho, je v pozici vypravěče. Občas si na pozadí škrtne ostřejší kytara, harmonika, pozpátku puštěný zvuk, hru často nenápadně doplňují kontrabas a varhany. Stručné texty by se možná líbily Oldřichu Janotovi, koneckonců nedávno připravil pro Český rozhlas pořad z nahrávek Beth Gibbonsové (australské zpěvačky Portishead), to není stylem příliš daleko od Slunce. Janotovských paralel by se dalo najít u nenásilně elektrifikovaných Sun víc: nabízejí jakési minimální písničkářství, ale i těsné sepětí s kytarovou hrou. Odvíjení hudební niti tu má svou váhu i lehkost, hraní (neboť tato hudba se zdá být hlavně Ambarchiho ostražitým „hraním") chce mít čas, a má ho.

Dobré, výrazné album vydali v roce 2001 australští Preservation: nyní jej přebírají němečtí Staubgold, pro něž Oren Ambarchi tu a tam nahrává. Nové vydání je doplněno o disk osmi remixů, různí autoři si rozebrali všechny písně alba. Jména mohou vzbudit zájem (Mapstation, Pluramon – čili Marcus Schmickler – , Rafael Toral), ale „netaneční" dekonstrukce původního materiálu jsou většinou krotké, *princip se po chvíli odhalí* a vyčerpá. Jediný zážitek, který zůstává, mi přinesl remix, který pořídil Norbert Möslang (člen dua Voice Crack) a Günter Müller. Oba Švýcaři brutálně rozryli nahrávku *I Don't Mind*, až nová kresba, vnucená původnímu zvuku, překrývá původní vazby: místo melodie vnímáme rytmy elektronických rezonancí, posuny a záškuby odvozené z originálu pod sebou pohřbívají svůj zdroj jako nová generace starou, jako revoluce své zakladatele, jako cizopasník svého živitele. PAVEL KLUSÁK

šina: in virgo
Slnko Records.

Druhé album bratislavské písničkářky a vydavatelky je první položkou Slnko Records, která vychází lisovaná a v pevné umělohmotné krabičce. Charakteristický půvab výpravy slnkovských alb tím sice vzal za své, ale na druhou stranu zde nedojde k poškrábání disku. Hlavním důvodem změny však prý je možnost lepšího umístění konvenčně baleného titulu na pultech a stojanech prodejců.

Zatímco debutový Šinadisk byl sebejistou kolekcí zdařile balancující na hraně bohaté proaranžovanosti a křehkých pološeptaných vokálů přicházejících spíše než ve strofách v bohatě propletených blocích, novinka In Virgo směřuje k tradičnější písňové formě blízké současnému popu. Úskalí tohoto kroku však tkví ve dvou věcech. Tou první je nadměrné využívání metronomického bicího automatu, který občas uzurpuje tolik prostoru, že v něm zanikají jemné hráčské finesy instrumentálně neobyčejně zdatné skupiny Dlhé diely. Druhým problémem je občasné skřípání mezi touto pravidelností a Šininým zpěvem a texty ve volných verších, takže se zpěvačka občas musí tlačit do ne zcela přirozených poloh (*Uvoľni*). Je to škoda, mnoho písní by pouhým vypuštěním automatických bicích (které jsou navíc většinou stejně doplněny živou hrou) získalo na čistotě a průzračnosti (škoda je například *Lyžiarske*). Takhle album občas připomíná alej vánočních stromků ověšených sice pěknými, ale nenápadnými ozdobami. Oč magičtější by bylo, kdyby se tato cingrlátka jen volně vznášela v prostoru.

Ale bylo by nespravedlivé jen poukazovat na nedostatky. Úvodní *Občas* a závěrečná *Zbohom* jsou ve své strojovosti velmi zdařilé. První z nich téměř dubovou atmosférou, druhá jazzfunkovým kolovrátkem dvou baskytar, automatických bicích a dvou sad perkusí, nad nimiž se jen občas, navíc během sloky, ozve vyhrávka foukací harmoniky.

Když se organický a neživý přístup setkají v rovnováze, je album nejsilnější. Takové jsou zejména *Vlasy*, které svým členěním a vokálním partem nejvíce evokují Šinadisk a obsahují jeden z několika partů na dobro, které všeobecně patří mezi světlé momenty kolekce. Určitě je třeba zmínit také takřka rapovanou *Mojim izbám* s táhlými vokálními můstky na začátku a mezi slokami a krásnou souhrou smyčcem rozeznívané akustické kytary se zmíněným dobrem (obojí Daniel Salontay). Folková *Vtáky* je jako jedna z mála rozdělená na sloky a refrén. Volný a vzdušný zpěv (občas ve dvou stopách) a slide mandolína Martina Zajka z ní dělají nejčistší tvar celé kolekce.

Pád do banality albu díky neobvyklým aranžím, přemýšlivým sebereflexivním textům a osobnímu vkladu autorky nehrozí. Jinak je však *In virgo* těžké hodnotit. Oproti sebejistému Šinadisku mi připadá jako krok bez došlápnutí. A to, zda mířil do prázdna, zpět, nebo k novým cílům, budeme nejspíš vědět až s dalším Šininým albem. PETR FERENC

charles tyler ensemble
Get Back.

patty waters: college tour
Get Back.

erica pomerance: you used to think
Get Back.

Svého (nepříliš dávného času) se zazdálo, že vinylové LP-desky patří nenávratnu stejně jako druhdy desky šelakové, dnes pouze sběratelská rarita. Omyl. Našli se vydavatelé, kteří se nejenom k "elpíčkům" vrátili, ale učinili z nich nový fenomén, ať už je dávají na trh jako alternativu k CD (a vidím v katalozích, že v průměru o dvě eura dražší) nebo své počiny prezentují jako jediné řešení. Nostalgie? Ne pouze. Fajnšmekři dokonce tvrdí, že jejich zvuk nedokáže jiný nosič nahradit - nikoli ovšem v eventuální dokonalosti, nýbrž v expresivnosti, barvě, dobové věrohodnosti.

Firma Get Back k zastáncům vinylu patří, sídlí v Itálii a zaměřila se na odkaz avantgardního repertoáru amerického labelu ESP (viz ESPeranto) na kterém kdysi vyšlo i album Karla Velebného. Píši-li: avantgardní, míním zároveň, že šlo pochopitelně o hudebníky a tituly mimo oficiální scénu, tedy na okraji pozornosti široké veřejnosti. Tehdy (tedy v šedesátých letech minulého století) i dnes, pochybuji totiž, že dnešnímu zájemci o experimenty (dřívější i současné) něco řeknou jména jako Patty Waters nebo Erica Pomerance. To spíše už Charles Tyler, toho ještě stále můžeme najít v (některých) jazzových kompendiích. Z programu ESP ovšem přetrvává Albert Ayler, Paul Bley, Sun Ra, Marion Brown a několik dalších.

Charles Tyler, který se narodil roku 1941 v americkém Cadizu a zemřel v roce 1992 ve francouzském Toulonu, patřil k elitě avantgardních altaxofonistů a barytonsaxofonistů, spjatých s free jazzem, v šedesátých a sedmdesátých letech, hrál s Albertem Aylerem, Deweyem Redmanem, Frankem Lowem či Cecilem Taylorem. Sám Tyler protestoval proti nařčení, že byl ovlivněn Aylerem: "Měli jsme podobné zázemí a některé další podobnosti - ale také řadu rozdílností. V jeho hudbě je určitá melancholie, kterou já nemám." Ačkoliv mu Down Beat uštědřoval vysoká ocenění (čtyři hvězdičky za album *Live in Europe* v roce 1978 nebo dokonce pět hvězdiček za *Saga of the Outlaws* roku 1980), nedospěl nikdy k takové popularitě, jakou by si byl zasloužil.

Album, pojmenované prostě *Charles Tyler Ensemble*, obsahuje čtyři Tylerovy kompozice, on sám na něm hraje na alt saxofon a má po boku violoncellistu Joeho Friedmana, kontrabasistu Henryho Grimese, bubeníka Ronalda (Shannona) Jacksona a Charlese Moffeta s vibrafonem, tedy obsazení téměř hvězdné.

Nad tímto albem, vyšlým roku 2002 na Get Backu, si uvědomujeme, že Tyler v citovaném tvrzení měl i neměl pravdu. Na první poslech je zřejmé, že vychází z aylerovské estetiky, jeho pojetí je však méně jednoznačné, prostřídává výbušnější momenty s protáhlejšími a povlovnějšími pasážemi. Tón jeho altky je neplný, o to však vzrušenější a zadíravější. Uznání si zasluhují všichni členové souboru, kteří Tylerův výkon uzemňují a cílevědomě jej obkružují, zvláště bych však vyzdvihl Moffetovo vibrafonové "cinkání", ozvláštňující celkové ladění. Je to deska, která nezastarala.

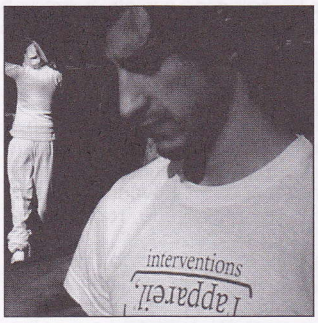
"Bizarní" vokalistka Patty Waters natočila pro ESP v roce 1965 album *Patty Waters Sings* s pianistou Burtonem Greenem, basistou Stevenem Tintweissem a bubeníkem Tomem Pricem. První dva z tohoto tria najdeme i na LP *College Tour*, nahrané o rok později živě na turné po newyorských univerzitních kolejích. Navíc zde zpěvačku v některých číslech doprovázejí pianisté Ran Blake a Dave Burrell, flétnista Giuseppi Logan a další hráči.

Na dobu nahrávky jde skutečně o vokální (i doprovodné instrumentální) pojetí značně neobvyklé, kombinující oduševnělou meditativnost se zvukovým pokusnictvím, jaké snad tehdy nemělo obdoby. Waters, jejíž hlasová poloha místy připomene Ninu Simone, se tak odlišuje od uznávané vokální smetánky, zaujímající po dlouhá léta vrcholy žebříčků, je naříkavě jednotvárná i výkřikově útočná, zahaleně ztichlá a vzápětí otevřeně výbušná, každopádně však svá, téměř čarodějnická, manipulující odvážně a svérázně i se známými motivy (Rogers + Hart: *It Never Entered My Mind*). Důvodem jejího zapomenutí zřejmě bylo, že příliš osobitě předešla svou dobu: i když ohlas studentského publika mohl svědčit o tom, že u mladého publika nebyla nepochopena.

Nálepka na obalu desky další zpěvačky z druhé poloviny šedesátých let Ericy Pomerance *You Used to Think* (pojmenované podle první skladby) uvádí, že jejím stylem je bluesově laděný acid folk s příměsem jazzové vokální inovace. Doprovodný text (bohužel u všech alb z této série naprosto minimální) lakonicky uvádí záhadnou větu z pera R. S. Heislera: "Je to, co to není." Není to tedy partner do avantgardní trojice s předchozími interprety, vokální inovaci tu příliš nenacházím a bluesové ladění je značně utajené. Zbývá tedy svébytné uchopení folkové tradice, méně obvyklé kombinování hlasů i odezva country. Jednoduchost, poslouchatelnost. Ale takových folkařek byly už v roce 1968, kdy album vzniklo, mraky. Což neumenšuje kurážnost vokalistky.

Návraty jsou to zajímavé i podnětné: zejména v úsilí zamezit zapomenutí v případech, kdy bychom zapomínat neměli.

Z. K. SLABÝ



davide balula: pellicule
Active Suspension.

O francouzském vydavatelství jsme otiskli adorující text v předminulém čísle: bezstarostně a invenčně surfuje po kombinacích stylů, nabízí nezávislý home-made pop dnešní všesyntetizující generace. Věnovat booklet alba poštovním holubům (snímky, chovatelská pravidla, náčrtky tras. . .) znamená přiznat na sebe ve věku technologií důvěru ve starší média, v nevirtuální svět. Výtvarník Davide Balula vyvažuje ve svém písničkářském životě folkovou tradici dneškem: základy (kytara, hlas) noří do zvukového experimentu. Obkládá je drobnými elektronickými parazitními zvuky a ruchy: od manipulovaných zvuků z domácnosti (přehrávač kompaktů, mikrovlnná trouba) po křik dětí na ulic a terénní nahrávky z exteriérů. Působivé je to především tehdy, když jedno vyvažuje druhé, a navíc když cítíme sepětí tónové hemisféry písně s druhou – otevřeným světem zvuku.

Dobré je, že Balulova elektronická manipulace sebou samým (deníky, ale už rovnou trochu přečmárané, písmo viděné i jako základ grafické partitury) nepůsobí jako instrumentace (ve smyslu „přidaných" nástrojů, kolorování základní siluety melodie), spíš jako ponor „dovnitř" do zvuku, organismu písničky. Jako by autor sáhl do celistvého tvaru, vyjmul a ukázal něco z vnitřností, střeva, jež lze rozpoznat jako logickou součást fungování celku. Občas to člověk vidí při práci opravářů: přístroj je otevřený, má odejmutou krycí desku, je mu vidět do mechaniky, a zároveň je v chodu. Tak nějak na mě působí písničkářská vlna, do níž patří i Davide Balula.

Slyšet to poprvé je skvělé, což je nutno poznamenat vzhledem k českému publiku (na domácí scéně se podobné věci, pokud vím, věru nedějí). Balula se však zdá být čestným osamělým běžcem (toto je solitérská tvorba, charakterem i způsobem vzniku rejpání se v sobě samém: od „postelového" brnkání na kytaru až k remixování sebe sama), který se identifikuje s postupy, jež dnes visí ve vzduchu a nevážou se tedy jen na něj. Kytarové party nejsou, přísně vzato, nic originálního, většinou evokují něco z britské folk/beatové scény: hlavní je tu kombinatorika písničkového světa se zvukovým mikro- a makrokosmem. Vydavatel (www.activesuspension.org) tvrdí, že autor postupuje podobným způsobem i v sochařství: ověřit lze na http://davide.balula.free.fr. PAVEL KLUSÁK

roman stolyar: credo
Electroshock Records.

Zařadit tvorbu mladého, talentovaného novosibirského skladatele elektroakustické hudby a vynikajícího flétnového a klavírního improvizátora Romana Stoljara do jednoho konkrétního proudu je zcela nereálné. Jeho produkce (autorsky interpretovaná a programovaná) se pohybuje na pomezí improvizace a prokomponovanosti a vyznačuje se kombinováním různorodých prostředků, jaké nabízejí i vzájemně si odlehlejší hudební styly, druhy či žánry. Pravdou je, že taková syntéza není v dnešní době nijak ojedinělým jevem. V důsledku intenzivního působení urbanistické kultury se naopak celkem logicky stala již dříve jednou z vydatně prošlapávaných cest současné hudby. Stoljarovy snahy na tomto poli bych si však po poslechu jeho debutového profilového alba *Credo*, jež vychází na moskevské značce Electroshock Records, směle dovolil zahrnout mezi ty nejosobitější, nejzdařilejší a nejnadějnější.

S částí mešního ordinaria má deska společný jen název, který jakoby zde poukazoval – řečeno s notnou dávkou patosu – ke Stoljarově víře v sebe jako člověka a ve vlastní muzikantské schopnosti. Koneckonců i zasazením vlastních iniciál do titulu úvodní kompozice - *Credo RS* (z let 1993-96) - přiznává Stoljar přítomnost rysů autobiografičnosti. Uvedenou skladbu tvoří čtyři věty, jež jsou vystavěny na principu stupňované improvizačně variační gradace a nabalování a hutnění zvuku. První část (*Introduction*) otevírá harmonium nostalgií dýchajícím prologem, na jehož zasněnost poté navazuje klavír, a rozvádí ji až do quasi sitárového melizmatického rozletu. Ten je vystřídán nervózně trhanou be-bopovou pasáží, která vrcholí prokofjevovsky nabubřelým bouřením baterie bicích a syntetického zvuku orchestru. Druhé větě (*In Jazz*) vévodí flétna, jejíž protahované exhibiční sólo místy podporují svými epizodickými vpády různé naprogramované nástroje. Teprve v závěru se ohlašuje sound

jazzového tělesa. Následující *In Quiz* začíná vtipným dialogem zvonu a klavíru (že by se záměrně chybnou imitací krátkého, jambicky rytmizovaného a konvexně tvarovaného motivu Stoljar snažil symbolizovat vlastní „neschopnost" podřídit se pevně danému?), jenž následně ústí do sarkasticky bizardního valčíku. Závěrečná část, nazvaná *In the Reality*, je zahalena do jazzrockově laděného závoje a de facto sumarizuje ve zhuštěné podobě veškerý hudební materiál předchozích vět. Ukončuje ji nostalgický návrat harmonia ze samotného úvodu, jakoby lakonicky dotvrzující: „tak to jsem já..."

Ve své další skladbě na albu, vokální suitě *Songs of the Seasons* (2000), Stoljar přistoupil ke zhudebnění textů anglického básníka přelomu 18.a 19. století Williama Blakea. Sólový part v ní věnoval mladé zpěvačce se zajímavě zabarveným hlasem, Jeleně Silancevové, s níž vystupuje jako Shanti duo. Celá suita je koncipována v duchu tendencí progressive či art rocku. Některé postupy tu ostatně celkem zřetelně odhalují Stoljarovu inspiraci tvorbou artrockových „dinosaurů" typu Yes, EL&P apod., což ovšem skladbě na poutavosti neubírá. I když jednotlivé části cyklu nesou názvy ročních období (*To Spring*, *To Summer*, *To Autumn*, *To Winter*), vivaldiovskému obraznému popisu podřízeny nejsou. Spíše vytvářejí dojem prokomponovaných písní (ovšemže s neodmyslitelnými improvizovanými úseky), spojených ve vyšší celek, jehož povaha má jisté příznaky osvědčeného kontrastu v makrostruktuře klasické symfonie: energičnost úvodní, tanečnost (artrocková stylizace truvérských či trubadúrských písní) druhé, uklidněnost (pouze zpěv doprovázený klavírem) třetí a pompéznost finální věty.

Závěrečnou kompozici alba představuje osmiminutová *Meditation*, napsaná a nahraná Stoljarem v roce 1999 pro mezinárodní festival nezávislého umění BREAK XXI. Zdá se být konfrontací nejen akustického (flétnového) a syntetického zvuku, ale i improvizací rozvíjené hybnosti a programováním vrstvené statičnosti.

Každá skladba na *Credu* je sice různě pojata, všechny tři ovšem spojuje vyzrálý rukopis nadaného autora a interpreta v jedné osobě. Stoljar jasně a přesvědčivě formuloval zásady své tvůrčí estetiky, která je ve svém jádru do jisté míry eklektická, ale co se výsledného projevu týče, velmi svébytná, nepodbízivá a zároveň sympaticky přístupná.

VÍTĚZSLAV MIKEŠ

daniele brusaschetto: bluviola
Radon.

daniele brusaschetto/ sandblasting: Scassatolive
D. S. K.

Když jsem italské trio (jehož název je totožný s jménem frontmana) před několika viděl v pražské Papírně, nadchli mě. Dva kytaristé, podlaha pokrytá kobercem efektů, mnohovrstevnaté stěny smyček, zpětná vazba, občas ohlušující erupce energie, lenivé rytmy bubeníka a dvojhlasný melodický zpěv v italštině mi tehdy vnukly pracovní označení „Eros Ramazotti meets Sonic Youth ." Jak si kapela s takovým koncertním nasazením povede na deskách?

Bluviola je studiovou kolekcí devíti skladeb, jejichž hlukovost je potlačena (pouze pomocí volume, všechny nezbytné atributy někde ve spodních vrstvách najdeme) ve prospěch zpěvu a textů. Zpěvák Brusaschetto vládne nikterak velkým, ale průrazným a zajímavě zrnitým hlasem a jeho sebereflexivní texty (s několika náznaky punkové naštvanosti) plné otázek jsou psány volným veršem. Něco na způsob refrénu zazní jen v mile kolovrátkové *I Love You All* se zkresleným zpěvem a v trubkou podmalované, táhlé a dramatické Goffo, přecházející od zajíkavých hlukových pasáží až k něžnému vybrnkávání. Sedmiminutová úvodní *La teoria del Flusso* asi nejlépe ukazuje, že pánové svým nástrojům a efektům dokonale rozumějí a rozhodně upřednostňují atmosféru před nářezem a exhibicí. Nadprůměrné rockové album, řekl bych.

Novinka Scassatolive obsahuje devět živých skladeb z konce devadesátých let, které jsou doplněny pěti remixy z díly Luca Torassa vulgo SANdBLASTING. Daniele Brusaschetto zde vystupují jen jako dvojice kytaristů, o bicí nástroje a zvuky se postaral Mr. MiniDisk. Zatímco Bluviola nabízela pohled na tichou, hloubavou a ukázněnou stránku skupiny, Scassatolive rezignuje na obsah textů a převalí přes ně rytmickou hlukovou skrumáž. Změny tempa a hrátky s náladou zde nahrazuje neúprosná sevřenost. Například minimalistická *Sint* po celou dobu tří minut neuhne daného vzorce a před přílišnou monotónností ji zachrání pouze neobvyklá melodie zpěvu. Braccia meccaniche působivě zprostředkovává hlukové opájení obou kytaristů na pódiu, Noioso křísí zesnulé duchy dřevního old-school industrialu, kdy ke štěstí stačil kov, křik a rytmus, závěrečná píseň setu Schiavo pokukuje po EBM.

Remixy, které následují, na nastoupenou linii alespoň ze začátku navazují. Hned první z nich, verze *Saliva in raduno* z Bluvioly, je totiž živému setu podobný jako vejce vejci. Následující tracky čím dál víc směřují do tanečních sfér a tolik zajímavé nejsou. Výjimkou je *Anamnesi* (*Rumori... extended rmx*), výlet do noiseových krajin s náhlým ztišením v druhé polovině. Remix, jemuž nejde o rytmus, ale skutečně tvůrčí práci s originálem. Vzácnost.

Nemyslím si, že Daniele Brusaschetto patří či bude patřit mezi alternativní špičku nebo průkopníky cest neprobádaných. Chtěl jsem jen podat zprávu o skupině, která je příliš dobrá na to, aby zapadla úplně bez povšimnutí.

PETR FERENC

radůza: při mně stůj
Indies.

Těžko recenzentovi nad touto zpěvačkou. Její předchozí deska (*Andělové z nebe*, viz HV 6/2001) byla všemi vychválená, ani na koncertech si neumí zkazit pověst. A teď snad bude druhé CD lepší než to předchozí? Stojí za ním stejná producentka (Zuzana Navarová), hostují stejní hudebníci (kytarista Omar Khaouaj, kontrabasista František Raba). Najděte rozdíly... naštěstí jsou. S dvouletým odstupem zřejmě Radůza získala zkušenosti a sebedůvěru ve studiu, takže si mohla dovolit dát méně místa své „dohlížitelce" i hostům. Zatímco na předchozí nahrávce se akordeon rovnoměrně střídal s kapelou, na té současné mu, s výjimkami, patří většina místa. V obou písních, v nichž se přidá kytara a basa, se nelze zbavit dojmu, že posloucháme odvar z Navarové či Nerezu. Sama si na kytaru zahraje ve dvou písních, zvláště pěkně smyčcem v Polož mě. Riziko zvukové „jednobarevnosti" kvůli omezenému instrumentáři je vyvažováno melodickou osvíceností a výraznými charaktery jednotlivých písní. Vlastní doprovod také dovoluje větší volnost ve frázování zpěvu. Mezi svižně rozjetou Jedem a ukolébavkově klidnou Ať není mi líto je dost prostoru pro různé odstíny emocí a stylové převleky.

Melodická nápaditost by mohla hned několik položek nominovat na hity, které by mohly uspět mezi širším publikem: například *Žlutý gladioly*, *Až kočka zapřede*. Právě syrovost sólového akordeonu bude však jedním z hlavních důvodů, proč se to nestane (i Nohavica se stal hvězdou, až když se obklopil více muzikanty). Atmosféra zapomenutých městských odrhovaček je ale hlavním poznávacím znakem a tím, co Radůzu posouvá nad písničkářský průměr. Nad ten ji řadí i texty písní, ve kterých míchá atributy kabaretů počátku století s realitou současných Dejvic a názvuky lidové poezie. V lyričtějších polohách jsou texty snad zaměnitelnější, většinou je ale dokáže oživit a nesklouznout do kýče. Navíc disponuje hlasem nezaměnitelné barvy, schopným obsáhnout různé polohy výrazu.

Nedá se nic dělat, je nutné konstatovat, že nové album je lepší než předchozí. Bude zajímavé sledovat, kam se jeho autorka vydá nyní.

MATĚJ KRATOCHVÍL

různí interpreti: desert blues 2
Network/Pohodlí.

„Pouštní blues praská válkou a suchem", tvrdí anglický kytarista Justin Adams, vystupující letos nedaleko malijského města Timbuktu na Festival In The Desert po boku Roberta Planta. Tato z pohledu Evropana fascinující hudební akce představuje další z důležitých momentů vlny zájmu o hudbu ze Sahary. Všechny nitky se přitom sbíhají u kmenů Tuaregů, hrdých pouštních nomádů. Pro svůj kočovný život neměli nikdy čas zakládat města, nicméně za svůj domov považovali území dnešního Maroka a Mauretánie. Římanům se ještě ubránili, Arabům už ovšem ne; od sedmého století se proto Tuaregové a jiné berberské kmeny začaly stahovat hlouběji do pouště. Od té doby hledají svůj zaslíbený Azawad - na mapách nezanesenou Zemi prázdnoty, rozprostírající se kdesi mezi Alžírem, Mali, Nigerem a Libyí. Tito nesmiřitelní bojovníci, uznávající pouze vítr, hvězdy a vodu, za Azawad prolili spousty krve, častokrát byli při svých povstáních doslova zmasakrováni, ale pokořit se je dosud nikomu nepodařilo. Zpívají o tom za doprovodu unikátních starobylých nástrojů i ve svých melodicky omamných písních, pouštím blues, skučícím svobodou i smutkem zároveň.

Dnes už legendární dvojalbum *Desert Blues* (1995) obsáhle a zasvěceně uvedlo světové publikum do problematiky. Přineslo dva tucty skladeb od širšímu publiku neznámých jmen, i když jištěných například hvězdným Youssou N'Dourem, etiopskou zpěvačkou Aster Aweke nebo černým americkým bluesmanem Taj Mahalem, hledajícím v Africe už dlouhá léta své hudební kořeny. Stalo se velkou senzací a jeho obsáhlý dokumentační materiál ceněnou studnicí poznatků o hudbě pocházející z pouště. Ta mezitím ale pronikala do alternativních hitparád i skrze alba Baaba Maala, Abdela Gadir Salima, Oumou Sangare a zřejmě nejvíc, když kytarista Ali Farka Toure z Mali odmítl odjet natáčet do Evropy a produkční tým za ním musel na Saharu, do opuštěné stodoly jeho farmy, kde potřebnou elektriku obstarávaly agregáty. Pouštní blues proto v syrovém albu Niafunke skřípalo jak písek mezi zuby.

Od té doby uplynuly sedm let. Na pražském festivalu Respect vystoupily malijské zpěvačky Tartit (zrovna mají na trhu novinku Ichichila), skupina Tinariwen, jejíž členové teprve nedávno vyměnili samopaly za elektrické kytary, zazářila, kam jen přijela, a fórum evropských festivalů world music ji označilo za umělce roku 2002. Většinu náplně open scény letošního Africa Festivalu ve Würzburgu tvoří rovněž hudba Tuaregů. Kdo by se pak divil, že se *Desert Blues 2*, v neméně reprezentativní a obsahově vyčerpávající podobě stalo podle ankety měsíčníku fRoots kompilací roku 2002. Pro dovršení atmosféry je pak zážitkem si při jeho poslechu prohlížet

na www.afropop.org desítky fotografií z Festival In The Desert.

Dvojalbum přitom saharskou poušť zdánlivě opustilo, protože značnou část příspěvků tvoří nahrávky západoafrických bluesmanů Boubacara Traoreho, Lobi Traoreho, i v Praze dobře známého Habiba Koiteho, svérázně křehké písničkářky Rokie Traore a vpravdě geniálních kytaristů Djelimandy Tounkary, Mansoura Secka či Grand Papa Diabateho, jehož otec kdysi jako jeden z prvních přivezl do Afriky kytaru. Poučení v souvislostech přinášejí i severoafričané: Alžířanka Hasna El Becharia (viz HV 2/03), Cheb Mami a Kadda Cherif Hadria, tedy zástupci alžírského stylu rai, vytvořeného ve dvacátých letech minulého století v oranských nevěstincích na základech starých berberských rytmů.

Tuaregové ovšem nejsou jediným kmenem bloudícím pouští kmenem, obyvatelé Západní Sahary, říkající si Sahraui musí od sedmdesátých let žít v alžírských uprchlických táborech, protože v jejich bývalé domovině - území Maroka v oblasti obratníku Raka - vyrostly fosfátové doly. Úpěnlivostí prodchnuté hlasy zpěvaček Azizy Brahim, Tarby Bibo a Teity Leibid doprovázející se na buben t'bal o tragedii tohoto národa ve skladbě *Dios Mio!* neboli Můj Bože vypovídají nadmíru srozumitelně. JIŘÍ MORAVČÍK

branches and routes (a fat cat records compilation)
Fat Cat.

Londýnské vydavatelství se proslavilo především objevem dvou islandských skupin pro mezinárodní trh. Impresívní, zpomalení Sigur Rós se starými varhanami a smyčcovou hrou na kytaru získali mocnou podporu mainstreamových magazínů (americký Rolling Stone, britský NME), dodnes nechápu, jak mohl být jejich koncert v Akropoli (2001) vyprodán až po střechu: tehdy se o nich u nás přece vědělo tak málo! Druhou skupinou jemného islandského post-rocku jsou Múm, skřítkovští trochu konvenčněji (včetně vokalistky s vysokým hláskem), ale pořád osobití.

Odvrácenou stranou produkce Fat Cat jsou EP a vinylové edice, nabízející nenápadná intermezza mezi alby méně či více známých tvůrců. Toho vydavatelství využilo, když nyní sestavovalo dvojkompaktní kompilaci. Mezi sedmadvaceti tracky jsou často zastoupeny lehce raritní nahrávky z edice Split Series a jiných EP (Matmos, Fennesz, Kid606, Funkstörung radikálně remixující Björk, respektive její *All Is Full Of Love*). Kompilace napřeskáčku ukazuje, jakou hudbu cítili v posledních letech u Fat Cat jako podstatnou: od post-rockových instrumentálek až k elektronice, od vedlejších podob mainstreamu až k snaze implantovat do popového vyjádření progresivní zvuky a taktiky. Něco z toho stárne rychle, osobitost jiných (Black Dice, Set Fire To Flame, The Dylan Group) se špatně odezírá z jediné ukázky. Příznačné je, že Fat Cat si drží tvář, i když ignorují jednotu žánrů: starají se o folk (Drowsy), noise (Xinlisupreme), experimentální rock (Black Dice), tvrdou elektroniku (Programme) i melancholického klavíristu (Sylvain Chauveau).

Podobné výběry bývají k mání lacino. Pokud to platí i pro Branches And Routes, pak je lze doporučit jako relevantní a rozsáhlou zprávu, co zajímá v dnešní éře „po rocku" britské nezávislé labely – následníky 4AD či Mute, jejichž silná éra, ať chceme nebo ne, je pryč. // Spojení: www.fat-cat.co.uk. PAVEL KLUSÁK

christy baron: take this journey
Chesky/High-End Audio Studio.

Je to naše škoda, že zatím neznáme americkou zpěvačku Christy Baron, protože vyniká jedinečnou barvou altového hlasu, zpívá tak lehce, uvolněně a samozřejmě jako dýcháme. Pracuje s dynamikou, může si dovolit na svém třetím albu pro audiofilskou společnost Davida Cheskyho zpívat zamilovaným polohlasem. Stylově tato mimořádně nadaná vokalistka spontánně mísí jazz, pop, rhythm & blues a world music. Pokud bych telegraficky měl charakterizovat její hlas, pak řeknu: dívčí pružnost, vůně ženy, a za lomítko napíšu: průzračná čistota. Ale tato jmenovkyně znamenitého jazzového klavíristy Kennyho B., má kromě muže a dcery i životem popsaný hlas a nadhledový smysl pro humor. Zvukově perfektní nahrávka z newyorského chrámu sv.Petra obsahuje osobité verze skladeb Stephena Sondheima, Burta Bacharacha, Carole King, Stevieho Wondera, Burtona Lanea a leadera doprovodné skupiny, renomovaného jazzového kontrabasisty Davida Fincka. Z jeho sidemanů je dobré upozornit na getzovsky obratného saxofonistu Davida Manna a seismograficky citlivého kytaristu Paula Bollenbacka. Nelze se divit, že s Christy Baron, která debutovala v roce 1997 už spolupracovali: Natalie Cole, Phoebe Snow, Carly Simon, Dr.John, Melba Moore i David Sanborn. PETR ZVONÍČEK

Změna je život:
krátké recenze tentokrát najdete na
www.hisvoice.cz.

rAdioCUSTICA

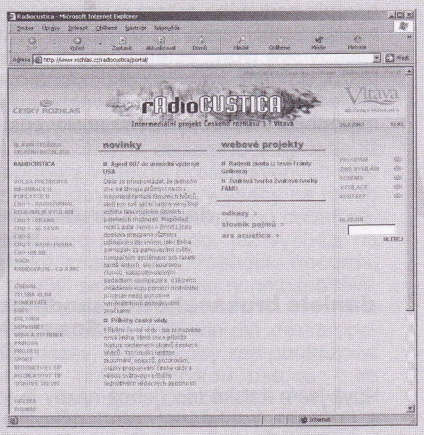
Intermediální projekt Českého rozhlasu 3 - Vltava

a soutěž KOMPOZITOR

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

Pořad Radioatelier vysílá Český rozhlas 3 - Vltava
vždy z pátku na sobotu – 5 minut po půlnoci.

www.rozhlas.cz/radiocustica
radiocustica@rozhlas.cz



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

rAdioCUSTICA je intermediálním projektem ČRo 3 Vltava realizovaným ve spolupráci s Produkčním centrem ČRo a ČRo Online

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3
KOMPLETNÍ KULTURNÍ SERVIS

OSTRAVSKÉ DNY 2003

Festival nové hudby, 24. – 30. srpna 2003, Ostrava

Neděle, 24. srpna:

19.00 **Dům kultury města Ostravy**
HUDBA V PROSTORU: SKLADBY PRO 3 ORCHESTRY
Janáčkova filharmonie Ostrava a hosté
Petr Kotík (ČR/USA), Zsolt Nagy (Maď./SRN), Petr Vronský (ČR), dirigenti

Petr Kotík	*Variations* pro 3 orchestry **
Olga Neuwirth	nová skladba pro 3 orchestry **
Earle Brown	*Available Forms II* pro 2 orchestry
Phill Niblock	*3 Orchids* pro 3 orchestry **

Pondělí, 25. srpna:

16.30 **Janáčkova konzervatoř v Ostravě**
Monika Štreitová-Popelářová (ČR), flétna; Enikö Ginzery (SR), cimbál
Andrea Mudroňová (SR), klavír; Igor Františák (ČR), klarinet

Jean-Yves Bosseur	*Breath for Strings*
Vladimír Bokes	*Capriccio*
Marián Lejava	*Nocturno No. 3*
György Kurtág	*8 Duos*
	Tre Altre Pezzi

Skladby rezidentů Institutu OD 2003

20.00 **Dům kultury města Ostravy**
Robyn Schulkowsky (SRN) a Chris Nappi (USA), bicí:

Christian Wolff	*Solos & Duos* *
Roscoe Mitchell Ensemble (USA):	*Selected I*
S.E.M. Ensemble (USA):	
Morton Feldman	*Instruments I* *
John Cage	*Ryoanji*

22.00 **Dům kultury města Ostravy**
Marilyn Nonken (USA), klavír

Morton Feldman	*Triadic Memories* *

Úterý, 26. srpna:

16.30 **Janáčkova konzervatoř v Ostravě**
SKLADBY REZIDENTŮ INSTITUTU OD 2003
Ensemble OCNM; Zsolt Nagy (Maď./SRN), dirigent

20.00 **Dům kultury města Ostravy**
Janáčkova filharmonie Ostrava
Hana Kotková (ČR/Švýc.), housle; Thomas Buckner (USA), zpěv
Petr Kotík (ČR/USA), Petr Vronský (ČR), dirigenti

Roscoe Mitchell	*Non-Cognitive Aspects of the City* *
Morton Feldman	*Violin and Orchestra* *

Skladby rezidentů Institutu OD 2003

Středa, 27. srpna:

17.30 Janáčkova konzervatoř v Ostravě
KOMPOZICE BRNĚNSKÝCH SKLADATELŮ
Středoevropský soubor bicích nástrojů Dama Dama (ČR)
Ars Incognita (ČR)

Dvořáková, Kavan, Medek	*Problémy komunikace*
Dan Dlouhý	*Turbulence*
Vít Zouhar	*Petite Siréne*
Alois Piňos	*Stella matutina*
Peter Graham	*Moens*
Ivo Medek	*Triax*

21.00 **Dům kultury města Ostravy**
KLAVÍRNÍ VEČER
Joseph Kubera (USA), Frederic Rzewski (Belgie), Marilyn Nonken (USA), klavír

John Cage	*Music of Changes*
Frederic Rzewski	Pátá část z cyklu *The Road* *
Tristan Murail	*Terrotoires de l'Oubli* *

Čtvrtek, 28. srpna:

16.30 **Janáčkova konzervatoř v Ostravě**
Ensemble OCNM
Joseph Kubera (USA), klavír; Marilyn Nonken (USA), klavír; Thomas Buckner (USA), baryton
Zsolt Nagy (Maď./SRN), Petr Vronský (ČR), dirigenti

Christian Wolff	*Exercises pro 2 klavíry* *
Alvin Lucier	*Kirilics* pro baryton, anglický roh a elektroniku **

Skladby rezidentů Institutu OD 2003

20.00 **Dům kultury města Ostravy**
Janáčkova filharmonie Ostrava
Theresa Salomon (SRN), housle; Frederic Rzewski (Belgie), klavír; Robyn Schulkowsky (SRN), bicí
Petr Kotík (ČR/USA), Zsolt Nagy (Maď./SRN), Petr Vronský (ČR), dirigenti

Tristan Murail	*Gondwana* *
Frederic Rzewski	*Scratch Symphony* *
Christian Wolff	*John, David* *
Michal Trnka	*Houslový koncert* **

22.30 **Klub Parník, Ostrava**
IMPROVIZACE & INTERPRETACE
Vishnu Sanju Sahai (Indie/VB), tabla; Frederic Rzewski (Belgie), klavír;
Robyn Schulkowsky, (SRN), bicí; Janko Ferenc (ČR), saxofon;
Štefan Žiga (ČR), akordeon a hosté

Pátek, 29. srpna:

Kostel sv. Václava v Ostravě
NOTACE & INTERPRETACE
15.00 **diskuse**
16.30 **koncert**
Martina Janková (ČR), soprán; Theresa Salomon (SRN), housle
Barbara Willi (SRN), cembalo; Robyn Schulkowsky (SRN), bicí
Petr Kotík (ČR/USA), flétna; Sólisté Ostravského centra nové hudby
Program ze skladeb autorů:
L. Couperin, G. P. Telemann, E. C. Jaquet de la Guerre,
H. I. F. von Biber, R. Mitchell, J. Gibson, P. Kotík

20.00 **Dům kultury města Ostravy**
INDICKÁ KLASICKÁ HUDBA
Vishnu Sanju Sahai (Indie/VB), tabla
Fida Hussain (Indie/VB), harmonium

Sobota, 30.srpna:

15.00 **Janáčkova konzervatoř v Ostravě**
SKLADBY REZIDENTŮ INSTITUTU OD 2003
Ensemble OCNM & hosté

19.00 **Dům kultury města Ostravy**
Janáčkova filharmonie Ostrava
Canticum Ostrava
Zsolt Nagy (Maď./SRN), Yurii Galatenko (Ukr./ČR), dirigenti

Petr Kotík	*Asymmetric Landing*
Luigi Nono	*Cori di Didone* *
Alvin Lucier	*Sweepers**

Skladby rezidentů Institutu OD 2003

* česká premiéra ** světová premiéra změna programu vyhrazena

www.ocnmh.cz
Pořádá Ostravské centrum nové hudby ve spolupráci s Janáčkovou filharmonií Ostrava
Kontakt: Dr. Šmerala 2, 702 00 Ostrava, tel.: 596 203 426, e-mail: info@ocnmh.cz

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 Perché a ředitel Francouzského institutu v Praze Didier Montagné*

Další sponzoři: Trust for Mutual Understanding, Město Ostrava, Ministerstvo kultury ČR, ČNA Mládež (EU), Moravskoslezský kraj, Hotel Maria, Velvyslanectví Spojených států amerických v ČR, Nadace Český hudební fond, Francouzský institut v Praze, Rakouské kulturní fórum v Praze, městský obvod Moravská Ostrava a Přívoz, Nadace Život umělce, Pražská informační služba

Hlavní partner: ČESKÝ TELECOM

Mediální partneři: ČESKÝ ROZHLAS, HS HOCE

International Visegrad Fund · SME SEVEROMORAVSKÁ ENERGETIKA · HOTEL Imperial OSTRAVA CITY CENTER · EUROPEAN CULTURAL FOUNDATION · Auto Heller · CAC LEASING · HAYES LEMMERZ · SEVEROMORAVSKÉ VODOVODY A KANALIZACE OSTRAVA a.s. · REPROSERVIS · Z-M-T-Z · Dalkia Morava · OMICRON-K MARTIN KOTÍK

mladé pódium 2003

31. ROČNÍK HUDEBNÍHO FESTIVALU

Karlovy Vary 25.–30. 7. 2003

FRANCOUZSKÁ HUDBA A KULTURA

pod laskavou záštitou šéfdirigenta Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK pana **SERGE BAUDO**
pořádá
FÓRUM MLADÝCH, člen Asociace hudebních umělců a vědců

za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky, Města Karlovy Vary, Karlovarského kraje, Nadace Bohuslava Martinů, Nadace Život umělce, Nadace Český hudební fond, Nadace Leoše Janáčka, Hudební nadace OSA, Nadace Pro talent

DÍLNA NOVÝCH TECHNOLOGIÍ VE FRANCOUZSKÉ SOUDOBÉ HUDBĚ PRO SKLADATELE A INSTRUMENTALISTY

PHILIPPE MANOURY (IRCAM) – SKLADBA
CLARA NOVAKOVA – FLÉTNA
ALEXANDER MIHALIČ – ASISTENT

pořádaná ve spolupráci s Francouzským institutem v Praze, IRCAM Centre Pompidou a DISK MULTIMEDIA, s. r. o.
bude probíhat 25.–30. 7. 2003 v areálu Gymnázia a SPŠ, Lidická 38, Karlovy Vary

PROGRAM FESTIVALU

25. 7. pátek
19.30 – Městské divadlo
ZAHAJOVACÍ KONCERT
Ballet du Roi / Královský balet
(na dvoře Ludvíka XIV.)
J.-B. Lully, M.-R. Delalande,
F. Couperin, J.-F. Rebel
Collegium Marianum
Choreografie: **J.-M. Piquemal**

26. 7. sobota
17.00 – Klub Paderewski
Jak vzniká CD...
hudební přednáška: **V. Roubíček**

19.30 – Galerie umění
KLAVÍRNÍ SOIRÉE
Š. Rostová – klavír
A. Rejcha, B. Martinů, D. Milhaud,
A. Honegger, O. Messiaen

Informace:
Fórum mladých
Radlická 99
150 00 Praha 5
telefon: +420 608 826 347
+420 251 553 996
mail: info@mladepodium.cz
www.mladepodium.cz

27. 7. neděle
9.00 – 16.00 h
Prohlídka historických míst Karlových Varů
průvodce: **V. Jáchymovský**

19.30 – Klub Paderewski
VEČER ŠANSONŮ A AKORDEONU
L. Kanda – zpěv
N. Morozova – klavír
V. Mlejnek – akordeon

28. 7. pondělí
15.00 – divadelní kavárna Tosca
Poetické odpoledne
čtení francouzsko-české poezie mladých autorů
T. Riedlbauchová, G. Páleníček
A. Jamborová

19.30 – kostel sv. Lukáše
MUSICA PER TRE
D. Wichterlová – hoboj
P. Vaněk – klarinet
M. Wichterle – fagot
B. Martinů, D. Milhaud,
J. Ibert, E. Schulhoff

29. 7. úterý
17.00 – Klub Paderewski
Francouzské vlivy v české hudbě
hudební přednáška: **M. Slavický**

19.30 – Kaple sv. Ondřeje
MARTINŮ A FRANCIE
M. Knoblochová – cembalo
J. Semerádová – flétna
P. Benda – housle
B. Martinů, A. Jolivet, J. Françaix,
D. Milhaud, J. Ibert

30. 7. středa
16.30 – Galerie umění
Koncert účastníků flétnové dílny

19.30 – Městské divadlo
ZÁVĚREČNÝ KONCERT
Český studentský symfonický orchestr
Dirigent: **J. Hrůša**
C. Novakova – flétna
účastníci hudební dílny – flétna
ArteMiss Trio
Ph. Manoury: Jupiter pro flétnu a elektroniku – **česká premiéra**
A. Mihalič: DNA pro flétnu a pedalofon – **česká premiéra**
B. Martinů, M. Slavický

INSTITUT FRANÇAIS DE PRAGUE · Disk DISK Multimedia, s.r.o. · Nadace Leoše Janáčka · KARLOVARSKÝ KRAJ · NEMOCNICE OSTROV · DOB-Invest a.s. · Moser · ircam Centre Pompidou · BECHEROVKA · HOTEL MALTA · Coca-Cola · SUPRAPHON · editio Bärenreiter Praha · CITYCHANNEL · HUDEBNÍ ROZHLEDY · Karlovarské noviny · DOPRAVNÍ PODNIK KARLOVY VARY