



PHOENIX AND STROGANOV | ANIMA | ANIMA SOUND SYSTEM | ANJA GARBAREK | ANTONIO CARLOS JOBIM | APACHE INDIAN | APHEX TWIN | APOCALYPTICA | APOLLO 440 | AQUA BASSINO | AT
E-IN | ATAKICA | ARAB STRAP | ARKANA | ARMAND VAN HULDEN | ARBERSTED DEVELOPMENT | AVOID OF NOISE | ARTHUR BAKER | ASH | ASIAN DUB FOUNDATION | ASTRUD GILBERTO | AT
E-QU | ATTACK BLUES | AUDIO ACTIVE | AUDIOSLAVE | AUDIOJEWEL | AUROBORA | AUTECHRE | AVRIL | AZTEC CAMERA | B.R.M.C. | BABES IN TOYLAND | BABY MAMMOTH | BAD COMPANY | E
IGION | BADLY DRAWN BOY | BADMARSH & SHRI | BANCO DE GAIA | BANG BANG | BANG BANG MACHINE | BARK PSYCHOSIS | BARRY ADAMSON | BARRY WHITE | BASEMENT JAXX | BAUHA
STIE BOYS | BECK | BELLE AND SEBASTIAN | BELLY | BEN FOLDS FIVE | BENJAMIN BIOLAY | BENT | BENTLEY RHYTHM ACE | BETH HIRSCH | BETH ORTON | BETTER THAN EZRA | BEZ LAD
ASU | BIG AUDIO DYNAMITE | BILÁ NEMOC | BILL LASWELL & JAH WOBBLE | BIM SHERMAN | BIOHAZARD | BJELLEKLANG | BJÖRK | BLACK SABBATH | BLACK UHURU | BLIND MELON | BL
SENTERS | BLOODHOUND GANG | BLOW | BLUE ABOVE | BLUE STATES | BLUR | BOARDS OF CANADA | BOB DYLAN | BOB GELDOF | BOB MARLEY & THE WAILERS | BOB MOULD | BOB SINCLA
BY MCFERRIN | BODY COUNT | BOMB THE BASS | BONONO | BOOM BOOM SATELLITES | BOOTH AND THE BAD ANGEL | BOO-YAA T.R.I.B.E. | BOW WAVE | BRAD | BRAN VAN 3000 | BRATHAN
TRÍ EBENOVÉ | BRATŘI KARAMAZOV | BREAKBEAT ERA | BRIAN ENO | BROADWAY PROJECT | BRUCE SPRINGSTEEN | BRYAN FERRY | BT | BUCKSHOT LEFONQUE | BUFFALO TOM | BULLITNU
CELLO | BUSCEMI | BUSH | BUSTA RHYMES | BUTTHOLE SURFERS | BUTY | B-ZET | CABARET VOLTAIRE | CALEXICO | CAN | CANDYFLIP | CARL COX | CARL CRAIG | CARTEL | CARTER USM | CASS
ST | CATATONIA | CATHERINE WHEEL | CAUSE 4 CONCERN | CAY TAYLAN | CESARICA EVORA | CIBO MATTO | CINERAMA | CIRCULATION | CIRCUS PRAHA | CJ BOLLAND | CLANNED | CLAWFING
NIC | COBALT 60 | COCO AND THE BEAN | COCTEAU TWINS | CODEINE | COLDCUT | COLDPLAY | COLE PORTER | COLORFACTORY | COMBUSTIBLE EDISON | CONCRETE BLONDE | CONSOLIDATI
LBONE | COP SHOOT COP | CORDUROY | CORNELIUS | CORNERSHOP | COSMIC BABY | COUNT BASIC | COUNTING CROWS | COURTNEY PINE | COUSTEAU | COWBOY JUNKIES | CRACKER | CR
STRONG | CRANES | CRASH TEST DUMMIES | CRAZY PENIS | CREAMING JESUS | CREED | CRIME & THE CITY SOLUTION | CROWDED HOUSE | CUBA | CURVE | CUSTOM BLUE | CUT LA ROC | CYMBE
PRESS HILL | ČECHOMOR | ČINNA | D'NOTE | DADA | DADDYLONGLEGS | DAFT PUNK | DAMA DAMA | DAN BÁRTA | DANIEL LEMMA | DANNY HOWELLS | DANNY TENAGLIA | DARREN EMERSE
REN PRICE | DAVE ANGEL | DAVE CLARKE | DAVE GAHAN | DAVE MATTHEWS BAND | DAVID BOWIE | DAVID BYRNE | DAVID GRAY | DAVID HOLMES | DAVID SYLVIAN & ROBERT FRIPP | DAX RIDE
LA SOUL | DE PHAZZ | DEACON BLUE | DEAD CAN DANCE | DEAD KENNEDYS | DEADLY AVENGER | DEATH 'N VEGAS | DECKWRECKA | DECLINE | DEEE-LITE | DEEJAY PUNK-ROC | DEEP DIS
P FOREST | DEEP PURPLE | DEEP SWEDEN | DEFTONES | DEL AMITRI | DELAKOTA | DELINQUENT HABITS | DEPECHE MODE | DERRICK MAY | DESPONDANCING | DEUS | DEVO | DG 307 | DIAMAN
E | DIE HAPPY | DIE KRUPPS | DIE TOTEN HOSEN | DIFERENZ | DIFFERENT D.S.C.O. | DIMITRI FROM PARIS | DINOSAUR JR. | DIRTY PICTURES | DIRTY VEGAS | DISCO INFERNO | DISHWALL
OKEJ BILL | DIVOKÝ SRDCE | DIZZY GILLESPIE | DJ CAM | DJ DEEP | DJ DSL | DJ FOOD | DJ CHEB | SABBABH | DJ KRUSH | DJ MUGGS | DJ NEO | DJ Q | DJ RAP | DJ SHADOW | DJ TEEBEE | DJ VAL
ZINC | DODGY | DOG EAT DOG | DOM + ROLAND | DOMÁČÍ KAPELA | DOT ALLISON | DOVES | DREADZONE | DRIVE. SHE SAID | DRUGSTORE | DRUMATTIC TWINS | DUB PISTOLS | DUB SYNDICA
N TRACTOR | DUBSTAR | DUNAJ | DURAN DURAN | DURUTTI COLUMN | DUSTED | DUSTY TRAILS | DUŠAN VOŽÁRY | DYBBUK | DZIHAN & KAMIEN | EIE | EAGLE-EYE CHERRY | EAT STATIC | E
ED RUSH | EDWYN COLLINS | EELS | EGGNOISE | ECHO & THE BUNNYMEN | ECHOBELLY | ECHOBOY | ECHT! | EINSTURZENDE NEUBAUTEN | E.J.HLE | EKOVA | ELASTICA | ELBO
IS PRESLEY | ELWOOD | EMF | EMINEM | EMIR KUSTURICA & NO SMOKING ORCHESTRA | ENNIO MORRICONE | ERIC CLAPTON | ERLEND OYE | ERYKAH BAUTEN | ESQUIVEL | ETIENNE DE CRECY | EV
M | EVERLAST | EVERYTHING BUT THE GIRL | E-Z ROLLERS | FABIO | FAD GADGET | FAITH NO MORE | FAITHLESS | FATBOY SLIM | FAUNA FLASH | FAZE ACTION | FC KAHUNA | FEAR FACTO
R | FELIX DA HOUSECAT | FELIX LABAND | FEMI KUTI | FICTION | FILA BRAZILLIA | FILTER | FINITRIBE | FINLEY QUAYE | FISCHERSPOONER | FLOEX | FLUKE | FOO FIGHTERS | FORT LAUDERO
N LOVIN' CRIMINALS | FUN-DA-MENTAL | FUNK D'VOID | FUNKI PORCINI | FURY IN THE SLAUGHTERHOUSE | FUSED | FUTURE LOOP FOUNDATION | FUZZY APPZ | G. LOVE AND SPECIAL SAU
IN | GALAXIE 500 | GALLIANO | GALLON DRUNK | GARÁŽ | GARBAGE | GAVIN FRIDAY | GEMMA HAYES | GENESIS | GENEVA | GEORGE CLINTON | GERLING | GET FUCKED | GIANT ANT FARM | GUA
D | GILLES PETERSON | GIN BLOSSOMS | GIRLS AGAINST BOYS | GNU | GOLDFRAPP | GULDIE | GOMEZ | GONZALES | GORAN BREGOVIC | GORILLAZ | GOTAN PROJECT | GOTHART | GRANDAD
L LEE BUFFALO | GRAPEFRUIT MOON | GRAVITY KILLS | GREEN DAY | GREEN JELLY | GREEN VELVET | GRID | GROOVE ARMADA | GROOVERIDER | GUANO APES | GUITAR | GUMBALL | GUN | G
| HABIB KOITE & BAMADA | HAKAN LIDBO | HAPKA & HORÁČEK | HAPPY MONDAYS | HEADCRASH | HEATHER NOVA | HECTOR ZAZOU | HED PE | HEIDI BERRY | HEIGHTS OF ABRAHAM | HELM
MUTOVA STRÍKAČKA | HERBERT | HERBIE HANCOCK | HERE | HERMAKUT | HEX | HEXSTATIC | H-FOUNDATION | HIGH CONTRAST | HIS NAME IS ALIVE | HM... | HOLE | HOOVERPHONIC | HOUSE
| HOWIE B. | HUDDA PRAHA | HUGO RACE & THE TRUE SPIRIT | HYPNOTIX | CHAPTERHOUSE | CHARLES WEBSTER | CHATEAU FLIGHT | CHET BAKER | CHICANE | CHINASKI | CHORCHESTR | CH
O | CHRIS CORNELL | CHUCK BERRY | CHUMBAWAMBA | I AM KLOOT | IAN BROWN | IAN POOLEY | IDA KELAŘOVÁ | I ROMANO RAT | IDLEWILD | IGGY POP | ILS | IN SLAUGHTER NATION | IN T
SERY | INCOGNITO | INCUBUS | INDIA, ARIE | INDIGO GIRLS | INDY & WICH | INÉ KAFE | INSPIRAL CARPETS | INTERPOL | IXONS | IRÉN LOVÁSZ & TEAGRASS | IRENA A VOJTĚCH HAVLOVÍ | IVA BITTO
N KRÁL | J.A.R. | JABLKOŇ | JACKKNIFE LEE | JACQUES BREL | JAGA JAZZIST | JAKUB NOHA BAND | JAM & SPOON | JAMES | JAMES BROWN | JAMES HARDWAY | JAMES ZABIELA | JAMIROQU
BURIAN | JAN HRUBÝ & KUKULÍN | JANA KOUBKOVÁ | JANE'S ADDICTION | JANIS JOPLIN | JANOTA'1935 | JAPAN | JAROMÍR OHAVICA | JASNÁ PÁKA | JAWBOX | JAY ALANSKY | JAY-JAY JOHANS
Z CON BAZZ | JAZZANOVA | JEFF BECK | JEFF BUCKLEY | JEFF MILLS | JELZAVETA BAM | JELLO BIAFRA & MOJO NIXON | JELLYFISH | JERU THE DAMAJA | JESTOFUNK | JESUS JONES | JETH
L | JIM ČERT | JIMI HENDRIX | JIMI TENOR | JIMMY PAGE & ROBERT PLANT | JIŘÍ SCHMITZER | JJ72 | JOCELYN POOK | JOHN CALE | JOHN FRUSCIANTE | JOHN LENNON | JOHN MCLAUGHL
IOR SENIOR | JUNK | JUNKIE XL | JUSTIN ROBERTSON | K'S CHOICE | KANGAROO MOON | KAPELA SNOO | KATE BUSH | KAVA KAVA | KEMOPETROL | KHOIBA | KID KOALA | KID LOCO | KILL
E | KING CRIMSON | KING KOCBA | KINGS OF CONVENIENCE | KINOBE | KITCHENS OF DISTINCTION | KMFDM | KOMA + BONES | KOOP | KORN | KOSHEEN | KRAFTWERK | KRÁSNÉ NOVÉ STRO
USBERRY | KRISTIN HERSH | KRUDER & DORFMEISTER | KRUSHED AND SORTED | KRYŠTOF | KULA SHAKER | KULÍČKY | KURTIZÁNY Z 25. AVENUE | KYOTO JAZZ MASSIVE | L7 | LACO LUČEN
DI-DA | LADYTRON | LAIBACH | LAIKA | LAMB | LAMBCHOP | LAPUTA | LARD | LAURA A JEJÍ TYGŘI | LAURENT GARNIER | LAURIE ANDERSON | LAYO & BUSHWACKA! | LED ZEPPELIN | LEE COON
TFIELD | LEMON JELLY | LENINGRAD COWBOYS | LENKA DUSILOVÁ | LENNY KRAVITZ | LEONARD COHEN | LES NEGRESSES VERITES | LES NEUBIANS | LES RYTHMES DIGITALES | LETY MIMO | L
GONY | LIMP BIZKIT | LINKIN PARK | LIONROCK | LIQUID HARMONY | LISA GERMANO | LISA LOEB & NINE STORIES | LIVING COLOUR | LLORCA | LOCUST | LO-FIDELITY ALLSTARS | LONDON ELEKTRIK
NGIGS | LOOP | LOOP GURU | LOOPER | LORDS OF ACID | LOS AMIGOS INVISIBLES | LOU REED | LOVESLIESCRUSHING | LOW | LTJ BUKEM | LUCIE | LUKE SLATER | LUKE VIBERT & BJ COLE | LUN
YE | LUSCIOUS JACKSON | LUSH | M PEOPLE | MACED PARKER | MACY GRAY | MAD PROFESSOR | MAD SEASON | MADNESS | MADONNA | MADREDEUS | MAJEROVY BRZDOVÉ TABULKY | MALCC
AREN | MÁMA BUBO | MANDALAY | MANIC STREET PREACHERS | MANITOBA | MANO NEGRA | MANSON | MARILYN | MANSUN | MANU CHAO | MANZELÉ | MARACA | MARE NIGRUM | MARIAN
HUFULL | MARK EITZEL | MARK VAN HOEN | MARSYAS | MARTIN L. GORE | MARVIN GAYE | MASOMLEJN | MASSIVE ATTACK | MASTERS AT WORK | MAXIM | MC 900 FT JESUS | MC CONRAD | MC L
SOLAAR | ME PHI ME | MEAT BEAT MANIFESTO | MEDICINE | MEGADETH | MEJLA HLAVSA | MEKON | MEKONS | MERCURY REY | METALLICA | METHOD MAN | METRO AREA | MEW | MEZI PRO
H BAND | MICK HARVEY | MIDFIELD GENERAL | MIDNIGHT OIL | MIG 21 | MICHAEL BROOK | MICHAEL HUTCHENCE | MICHAEL KOCAB | MICHAEL NYMAN | MICHAEL'S UNCLE | MICHAL PROKO
MUS 5 | MIJK VAN DIJK | MIKE OLDFIELD | MILES DAVIS | MINISTRY | MINT ROYAL | MINUS 8 | MIRANDA SEX GARDEN | MÍROVÝ SBOR Z UHERSKÉHO HRADIŠTA | MIRWAIS | MISSY ELLIOTT |
E | MŇÁGA & ŽDORP | MOBY | MOGWA | MOJAVE 3 | MOJO NIXON & JELLO BIAFRA | MOKOLO | MOLOTOV | MOMMA GRAY | MONACO | MONDAY MICHIRU | MONEY MARK | MONKEY BUSINESS
KEY MAFIA | MONO | MONSTER MAGNET | MOOD PHASE FIVE | MORCHEEBA | MORPHINE | MORRISSEY | MOTORHEAD | MOUSE ON MARS | MR. OIZO | MR. SCRUFF | MUCKY PUP | MUDHONEY | M
LU | MUM | MUNDY | MUSE | MUTINY UK | MUZSIKÁS | MY BLOODY VALENTINE | MY DRY WILLow | MY VITRIOL | N.E.R.D. | N.O.H.A. | NAČEVA | NAHORU PO SCHODIŠTI DOLŮ BAND | NAID | NA
N | NAPALM DEATH | NARVAN | NAS | NAŠROT | NATACHA ATLAS | NAUGHTY BY NATURE | NÁZOV STAVBY | NED'S ATOMIC DUSTBIN | NEIL YOUNG | NELLY FURTADO | NENEH CHERRY | NER
MODEL ARMY | NEW ORDER | NICK CAVE & THE BAD SEEDS | NICO | NICOLETTE | NIGHTMARES ON WAX | NINE INCH NAILS | NIRVANA | NITZER EBB | NO DOUBT | NO MAN | NOMEANSNO | NOF
ES | NOVA MOB | NOVEMBER 2ND | N-SONIC | NŠOČI | NUSRAT FATEH ALI KHAN | NUYORICAN SOUL | OASIS | ÖGGG | OHM SQUARE | OK BAND | OLDŘICH JANOTA | OLE LUKHOYE | OLIVE | OLLA
D | OMNI TRIO | ONE DOVE | OPUS III | ORBITAL | ORISHAS | OSWALD SCHNEIDER | OTK | OUTKAST | OVER3 | OXIDE & NEUTRINO | OYSTERBAND | P.O.D. | PALAST ORCHESTRA | PALE SAINT
TERA | PAPA WEMBA | PATRICK BERGMAN | PATTI SMITH | PAUL OAKENFOLD | PAUL SIMON | PAUL VAN DYK | PAUL WELLER | PAVEL FAJT & PLUTO | PAVEMENT | PEACE ORCHESTRA | PE
PENĚŘI STRÝČKA HOMEBOYE | PENNYWISE | PEPE DELUXE | PERE UBU | PETE DROGE | PETE HELLER | PETER GABRIEL | PETER LIPA | PETR KALANDRA | PETR MIKOVEC | PETR SKOUM
IP GLASS | PHISH | PIGEONHED | PILOT PIRX | PINK FLOYD | PIRÁTI 44 | PITCH SHIFTER | PIXIES PIZZICATO FIVE | P.J. HARVEY | PLACEBO | PLASTIC PURITY | PLEXIS | PLUMP DJs | POD ČE
H | POINT | POLEMIC | PORNO FOR PYROS | PORTISHEAD | POSMRTNÉ ZKUŠENOSTI | POŽÁR MLÝNA | PRAGA KHAN | PRAM | PRAŽSKÝ VÝBĚR | PRECEDENS | PRESENCE | PRESSURE DROP | PRIESS
MAL SCREAM | PRIMUS | PRINCE | PRINCESS SUPERSTAR | PROBLEM KIDS | PRODIGY | PROJECT PITCHFORK | PRONG | PRO-PAIN | PROPPELLERHEADS | PROPHETS OF DA CITY | PROUD | PROU
VOJÁCI | PUBLIC ENEMY | PŮLNOC | PULP | PŮVODNÍ BUREŠ | QUEENS OF THE STONE AGE | R.E.M. | RADIOHEAD | RADIUM.NFO | RADŮZA | RAE & CHRISTIAN | RAGE AGAINST THE MACHIN
HID TAHA | RAMMSTEIN | RAMONES | RÁNY TĚLA | RECOIL | RED HOT CHILI PEPPERS | RED HOUSE PAINTERS | RED SNAPPER | REEF | RENEGADE SOUNDWAVE | REINNIE PILGREM | REPUB
VOLTING COCKS | REVOLVO | RIALTO | RIDE | RICHARD ASHCROFT | RICHARD MÜLLER | RINOCEROSE | ROB DOUGAN | ROCKERS HI-FI | ROE-DEER | ROGER SANCHEZ | ROGER WATERS | ROLL
D | RONI SIZE & REPRAZENT | RONNY JORDAN & DJ KRUSH | ROOTS MANUVA | ROYKSOPP | RUBEN GONZALES | RUDOVIOUS | RYUICHI SAKAMOTO | SABRES OF PARADISE | SADE | SAINT ETIEN
GERMAIN | SALT TANK | SATCHEL | SCREAMING TREES | SEBASTIANS | SENSER | SEPULTURA | SERGE GAINSBORG | SEX PISTOLS | SEXY DANCERS | SHANNEN GREY | SHED 7 | SHEEN
MAL DAY | SHEEP ON DRUGS | SHIRLEY BASSEY | SHY FX & T POWER | SICK OF IT ALL | SIGNIFICANT OTHER | SIGUR ROS | SIMPLE MINDS | SINEAD O'CONNOR | SIOUXSE & THE BANSHE
NNY PUPPY | SKUNK ANANSIE | SKYLINE | SLAM | SLOBODNÁ EURÓPA | SLOWDIVE | SLUNEČNÍ ORCHESTR | SLUNÍČKO | SLUT | SMASH MOUTH | SNAKE EATERS | SNEAKER PIMPS | SNOOZE |
D CREW | SOFT CELL | SONIC YOUTH | SOUL ASYLUM | SOUNDGARDEN | SOUTHPAW | SPAIN | SPEARHEAD | SPIN DOCTORS | SPIRITUALIZED | SPOOKS | SPOOKY | SPS | STAKKA BO | STAN G
STEREO MOUNTAIN WARRIORS | STEREO MC'S | STEREO LAB | STEREOPHONICS | STINA NORDENSTAM | STING | STO ZVÍRAČ | STONE TEMPLE PILOTS | STROMBOLI | SUEDE | SUGAR | SUICIDAL TENDENCI
SCREAM | SUNSHINE | SUPER FURRY ANIMALS | SUPERFUNK | SUPPORT LESBIENS | SUZANNE VEGA | SVEN VATH | SWAMP TERRORISTS | SWANS | SWAYZAK | SWEETBACK | SWORDFISHTROMBO
STEM OF A DOWN | ŠARKOZI | ŠUM SVISTU | ŠVIHADLO | TA JANA Z VELKÉ OHRADY | TALK TALK | TALKING HEADS | TALVIN SINGH | TATA BOJS | TEARS FOR FEARS | TEEN LOVE SEX DO
NAGE FANCLUB | TELEPOPMUSIK | TERRORVISION | TERRY CALLIER | TEST DEPT | THE AFGHAN WHIGS | THE ALL SEEING I | THE ALOOF | THE AMALGAMATION OF SOUNDZ | THE AVALANCH
B-52'S | THE BALANESCU QUARTET | THE BEATLES | THE BLACK CROWES | THE BLUE NILE | THE BOO RADLEYS | THE BRAND NEW HEAVIES | THE BREEDERS | THE BUNCH OF NO-HOPERS | T
OIGANS | THE CARS | THE CASSANDRA COMPLEX | THE CINEMATIC ORCHESTRA | THE CLASH | THE CORAL | THE CRANBERRIES | THE CRYSTAL METHOD | THE CULT | THE CURE | THE DAI
HOLS | THE DIVINE COMEDY | THE DOORS | THE ECSTASY OF SAINT THERESA | THE EGGS | THE ELECTRIC SOFT PARADE | THE EXPLOITED | THE FARM | THE FLAMING LIPS | THE FLESHQUAR
FOLK IMPLOSION | THE FRAMES | THE FUTURE SOUND OF LONDON | THE GRATEFUL DEAD | THE HERBALISER | THE HOUSE OF LOVE | THE HUMAN LEAGUE | THE CHANCERS | THE CHARLATA
E CHEMICAL BROTHERS | THE CHURCH | THE IRRESISTIBLE FORCE | THE JAM | THE JAZZ BUTCHER CONSPIRACY | THE JESUS AND MARY CHAIN | THE JON SPENCER BLUES EXPLOSION | T
ANA HATFIELD THREE | THE KLEZMATICS | THE KLF | THE LA'S | THE LEGENDARY PINK DOTS | THE LEMON TREES | THE LEMONHEADS | THE LEVELLERS | THE LIGHTNING SEEDS | THE MAXW
OSION | THE MIKE FLOWERS POPS | THE MISSION | THE MUSIC | THE NAKED SOULS | THE NEW TESTAMENT OF FUNK | THE NOTWIST | THE OFFSPRING | THE ORB | THE PLASTIC PEOPLE OF
ERSE | THE POGUES | THE POLICE | THE POLYPHONIC SPREE | THE PRESIDENTS OF THE U.S.A. | THE RESIDENTS | THE ROLLING STONES | THE SEA AND THE CAKE | THE SHAMEN | THE SIST
ERCY | THE SMASHING PUMPKINS | THE SMITHS | THE STONE ROSES | THE STREETS | THE STROKES | THE SUGARCUBES | THE SUNDAYS | THE TEMPLE OF THE DOG | THE THE | THE TIGER LILL
TOY DOLLS | THE UNDERWOLVES | THE VERVE | THE WALKABOUTS | THE WANNADIES | THE WEDDING PRESENT | THE WHITE STRIPES | THE WHO | THE WISEGUYS | THE WOLFGANG PRE
YOUNG GODS | THERAPY? | THEY MIGHT BE GIANTS | THIEVERY CORPORATION | THIS IS KEVIN | THIS MORTAL COIL | TICHÁ DOHODA | TIMO MAAS | TINDERSTICKS | TITO & TARANTULA | TO ROCK
TODD TERRY | TOM IS MY SUGAR | TOM JONES | TOM WAITS | TOOL | TORI AMOS | TORNÁDO LUE | TOSCA | TOUCH AND GO | TOWA TEI | TOYEN | T-POWER | TRABAND | TRACY CHAPMAN | TRANSGLOI
ERGROUND | TRAVIS | TREPONEM PAL | TRES | TRIBAL DRIFT | TRICKY | TROSKY | TRUBY TRIO | TRÍ SESTRY | TURIN BRAKES | TURNTABLEROCKER | TY ŠYČÁCI | TYPE O NEGATIVE | U.N.K.L.E.
Y KID JOE | UMĚLÁ HMOTA | UNDERWEAR | UNDERWORLD | UNITED FUTURE ORGANIZATION | URBAN DANCE SQUAD | URBAN SPECIES | URGE OVERKILL | U3 | UTAH SAINTS | UŽ JSME DO
CLAY KOUBEK | VAN MORRISON | VANESSA GUN | VARTTINA | VELVET UNDERGROUND | VENEER | VĚRA BÍLÁ & KALE | VIDIEK | VIOLENT FEMMES | VISACÍ ZÁMEK | VISAGE | VLADIMÍR MIŠÍ

Glosář	2
Vytrvale a nahlas rozhovor s Jurjenem Hempelem (Matěj Kratochvíl)	4
Keith Rowe: Proč používám rádio	7
Horatiu Radulescu a Catherine Marie Tunnell rozhovor (Ivo Medek a Jaroslav Šťastný)	11
Slitina avantgardy a popu Portrét Tujiko Noriko (Adam Javůrek)	14
Konvergence (Petr Bakla)	16
Elektrošoky z Ruska (Vítězslav Mikeš)	18
Bizarní hravost zn. Sonig (Hynek Dedecius)	21
Setkání lidí a strojů Ars Electronica 2003 (Denisa Kera)	22
2x Kráska a zvíře (Lukáš Jiříčka, Petr Ferenc)	24
Festivaly a koncerty Ostrava ambiciózní (Tereza Havelková)	25
KKK Krumlovské kompoziční kurzy (Petr Bakla)	26
Felix Klopotek: How They Do It recenze knihy (Matěj Kratochvíl)	27
Jazz dnes? Saalfelden 2003 (Matěj Kratochvíl)	28
recenze CD	30
(Pavel Richter, Vlastislav Matoušek, Arne Nordheim, Hudbaby, DJ Spooky, John Taylor Trio, Jean-Louis Matinier, Tomahawk ad.)	

7



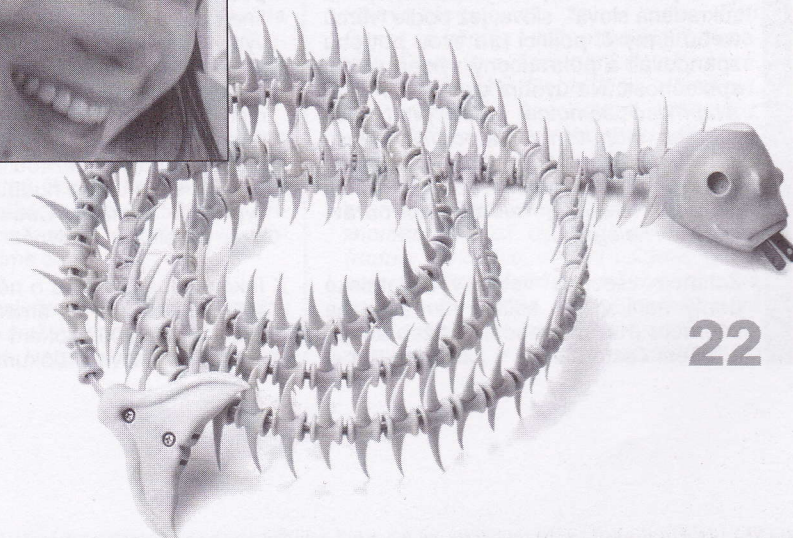
14



18



22



HIS VOICE 6/2003.
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:

Hudební informační středisko o.p.s.

Redakce:

Tereza Havelková
havelkova@hisvoice.cz
(šéfredaktorka)

Matěj Kratochvíl,
kratochvil@hisvoice.cz
Ivo Medek,
medek@jamu.cz
Petr Ferenc,
ferenc@hisvoice.cz
Adam Javůrek,
javurek@hisvoice.cz
(redaktoři)

Jan Vávra
vavra@hisvoice.cz
(PR manager)

Fotografie v tomto čísle:
Karel Šuster (titul, s. 30)
Marco Borggreve (s. 4)
Geek Zwetsloot (s. 6)
Norbert Möstang (s. 7)
Jan Vávra (s. 16-17)
Matěj Kratochvíl (s. 28)
Vítězslav Janda (s. 31)
archiv Expozice nové hudby (s. 11-13)
archiv ND (s. 24), archiv ODNH (s. 25)
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 Mafá – Aurora, Opletalova 8, Praha 1
Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1
Volvex 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

OLOMOUČ:

Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc

PARDUBICE:

Kamala, nám. Republiky 2686, Pardubice

HRADEC KRÁLOVÉ:

Antikvariát "Na Rynku",
Malé nám. 129, Hradec Králové

LITOMYŠL:

Muzika KALIBÁN, Smetanova nám. 16, Litomyšl

HRANICE:

Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice

www.hisvoice.cz

Vážení čtenáři,

s koncem roku již tradičně roste hustota nejrůznějších hudebních akcí. Přesto, že jde o jev v zásadě bohužel, i letos budou někteří z nás opět žehrat na to, že nejsou schopni se fyzicky rozvíjet či roztojit. K takové situaci dojde už pátého listopadu, kdy do Prahy zároveň přijíždí nizozemský soubor pro soudobou hudbu De Volharding, aby mimo jiné zahrál premiéru nové skladby Michala Nejtky, a osobitá japonská písničkářka Tujiko Noriko. V těžkém rozhodování vám možná pomohou materiály, které jsme v souvislosti s oběma událostmi připravili:

s De Volharding po e-mailu konverzoval Matěj Kratochvíl, s Tujiko Noriko Adam Javůrek, který připravil její portrét.

Český rozhlas letos slaví osmdesáté výročí svého vzniku. Přesto, že narozeniny zasloužilých institucí nespádají do zorného pole našeho časopisu, rádio se přeci jen na jeho stránky dostává – ovšem jako médium. Britský improvizátor a hráč na preparovanou kytaru Keith Rowe ve svém poznámek improvizovaném textu vysvětluje, proč rádio používá při svých performancích.

Z dění na české scéně tentokrát větší prostor dostává mladý pražský soubor pro soudobou hudbu Konvergence. Přesto, že existuje teprve něco málo přes rok, zdá se, že vznikla další slibná platforma pro provozování současné hudby v Česku. Uvidíme, jak si povede dál.

V časopise samozřejmě najdete i mnoho dalšího. Co v něm ovšem tentokrát nenajdete, je tištěný seznam koncertů a soutěží. Ten se definitivně přesunul na naše internetové stránky www.hisvoice.cz. Můžete jej průběžně kontrolovat, budeme jej pravidelně aktualizovat.

V této grafické podobě se vám HIS Voice dostává do rukou naposledy. Od prvního čísla příštího ročníku chystáme velké změny, které ale zatím nebudeme prozrazovat. Tak se těšte!

Tereza Havelková
Tereza Havelková

X Člověk nemusí používat speciální měřicí techniky na to, aby poznal, co světová média nejvíce zaměstnávalo. Celý dojem lze shrnout do tvrzení: kdo v posledních týdnech nikoho nezažaloval nebo sám žalobě nečelil, jako by nebyl. Obzvláště bohaté hody mají právníci mainstreamových hudebníků. Jen pro zajímavost krátký výčet: fanoušci žalují skupinu Creed za špatný koncert, z podobných důvodů čelí žalobě Limp Bizkit, Phil Spector zastřelil herečku, baskytarista Phish byl zbaven obvinění z obtěžování malého děvka, C-Murder dostal svému jménu a odpyká si doživotní žalář za vraždu, pandžábský muzikant Daler Mehndi údajně spolupracoval na ilegálním transportu uprchlíků tím způsobem, že je na oko angažoval jako tanečníky atd. atd. Nevypovídá to všechno o něčem?

X Tisk si všiml i několika kauz, které by nás měly zajímat více. BBC informovala o protestu bojovníka za práva gayů **Petera Tatchella**, který upozorňuje, že řada textů od reggae hudebníků nominovaných na Mobo Awards ponouká k násilí na homosexuálech. To vyprovokovalo debatu o zodpovědnosti textařů za svou práci a o tom, jak texty vnímají posluchači. V prohlášení pořadatele soutěže se vychytrale píše: „*Hudebníci a umělci vždy reflektovali pocity široké komunity, z níž pocházejí, bez ohledu na to, jestli někdo chce nebo nechce slyšet, co se říká na ulici. Když umělci zpívají o tom, co vidí kolem sebe, neznamená to nutně, že tyto názory sdílí.*“

X Pořádnou ostudu si utrhla známá americká **RIAA** (The Recording Industry of America). Ve svém tažení proti lidem, co si nelegálně stahují hudbu z internetu, udělala dvě obrovské boty. Zažalovala šestašedesátiletou paní s obviněním, že si ilegálně stáhla více než dva tisíce rapových skladeb a následně stahování umožnila také dalším lidem. Představa kyberbabičky, jež poslouchá skladby jako *Jsem gangster*, pobavila řadu médií (např. BBC News) a RIAA žalobu následně stáhla.

RIAA podala celkem 261 žalob. New York Post zjistil, že před soud pohnala mimo jiné dvanáctiletou dívku. Den poté, co informace pronikla na veřejnost, se RIAA dohodla s matkou dítěte na pokutě dva tisíce dolarů. Vzápětí se několik firem nabídko, že poplatek za rodinu zaplatí.

X Za pozornost stojí už samotné slovo „pirát“. Dvojice známých technologických novinářů Dan Gillmor a David Weinberger připravila web **Word Pirates** (wordpirates.com), který upozorňuje na „ukradená slova“, slova, jež podle tvůrců webu firmy či politici pro svou potřebu zpančovali a pokroucený výklad vnutili společnosti. Na úvodní stránce se píše: „*Například samotné slovo pirát bylo zabráno mohutnými nadpodniky. Myslí tím 'každého, kdo sdílí soubory'. Opravdoví piráti přeci vraždí, znásilňují a kradou. Nesdílejí hudbu – ani oprávněně ani nelegálně.*“

X Zatímco všechny velké vydavatelské domy nařikají, že sdílení nahrávek na internetu (Kazaa a spol.) je ožebračuje, a řešení často hledají v žalobách, label

Magnatune na otevřeném přístupu k nahrávkám postavil svou strategii. Návštěvník si může skladby kdykoli zdarma poslechnout a teprve pokud je spokojený, rozhodne se, zdali si koupí celé album. Navíc je to jen on sám, kdo určí, kolik ho bude koupě stát (v rozpětí mezi pěti a osmnácti dolary za album). Návštěvníci snahu vydavatele a zároveň jediného zaměstnance Johna Buckmana oceňují. Ten totiž časopisu Wired prozradil, že lidé si desky kupují v průměru za téměř deset dolarů.

Firma vznikla v květnu a nyní má obrát až dvacet tisíc dolarů měsíčně. Polovina příjmů jde k hudebníkům. Ti úspěšnější si prodejem přivydělají až čtyři tisíce dolarů ročně.

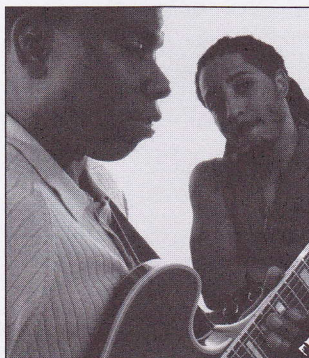
X Všechny problémy vydavatelských domů s klesajícími zisky mají základ v tom, že firmy příliš rostly s formátem kompaktního disku. V momentě, kdy zaběhnutý nosič ztrácí výsadní postavení (a u dvacet let starého CD formátu už se to dalo čekat), vydavatelé se neumějí od disků částečně přeorientovat na nový virtuální nosič – internet. Historie se opakuje: EMI ztratila v sedmdesátých letech monopol v Indii, když nestihla zareagovat na nástup kazet od nezávislých firem.

„Majors“ si to již uvědomili a rychle hledají ekonomický model, jak s hudbou na internetu nakládat. O tom vypovídá článek deníku The New York Times *What Price Music?* Podle jeho údajů stála v roce 1955 deska Franka Sinatry dvacet čtyři dolarů (při zohlednění inflace). Za Revolver (1966) od Beatles byste po přepočtu zaplatili o dva dolary více. Loňské album Eminema lze pořídit za 15,5 dolaru. Ale za kolik **prodávat hudbu po internetu?**

Podle deníku se cena ustálila na 99 centech za skladbu, avšak v důsledku silícího konkurenčního prostředí můžeme očekávat cenovou válku. Některé průzkumy ukazují, že další pokles cen už nestimuluje posluchače natolik, aby se to vyplatilo. A na druhou stranu jedna firma snížila ceny po dobu šesti týdnů na padesát centů – a prodej se ztrojnásobil. Ekonomický model se tedy stále ještě hledá, což firmy znervózňuje. „*Manažeři stále raději ochraňují spolehlivější a lukrativnější obchod s CD, který nyní obstarává většinu jejich zisků,*“ píše se v závěru článku. „*Koneckonců, někteří říkají, že do roka budou mít k dispozici novou protipirátskou ochranu.*“

X To kazeta slaví čtyřicet let a je jí překvapivě hej. Deník The Guardian upozorňuje, že kazety sice před deseti lety ztratily postavení nejdůležitějšího nosiče, ale jinak je nesmíme odepisovat. Z článku vyplývá, že mají důležitou úlohu ve třech sférách: v určitých regionech (Afrika, Indie, Střední Východ), v rámci hudebních stylů (hiphop, reggae) a v osobní rovině (milenecké „audio-dopisy“). Médium hraje důležitou roli v tom, jak vnímáme a tvoříme hudbu. O tom všem vypovídá výstava **Cassette Stories**, která probíhá v Londýně.

X Takové blues je ještě o nějaký ten pátek starší. O tom, že americký kongres vyhlásil rok 2003 rokem blues a že se připravuje televizní dokumentární cyklus



Chris Thomas King

připravuje **Adam Javůrek**

The Blues, už jste se od nás dozvěděli. Sedmidílný pořad, jenž nyní odvysílala televize PBS, vyvolal smíšené reakce. Režie se ujali známí nedokumentární filmaři: Martin Scorsese, Wim Wenders, Clint Eastwood a další.

Projektu uškodil fakt, že jej všichni už předem srovnávali s obdobným a velmi úspěšným dokumentárním cyklem Jazz. Po jeho odvysílání stoupl prodej některých jazzových desek až o čtyři sta procent, informoval The Boston Globe. Celý článek začíná konstatováním, že blues takovou injekci silně potřebuje: „Kongres si sice může rok 2003 povýšenecky označit za 'Rok blues', ale ve skutečném světě se bluesová scéna potýká s potížemi.“

NY Times nejvíce zkritizoval díl od Wima Wenderse: „Každá část této série bojuje se snahou vystihnout podstatu blues v jedné větě. Nejtrapnější je to u Wendersova dílu 'Soul of a Man', dobře míněného, ale pompézního dokumentu.“ Adorace se naopak dostalo dílu od Clinty Eastwooda a Marca Levina.

Nás může zatím těšit, že jeden z nejvýraznějších umělců zmiňovaných v sérii, Chris Thomas King, přijede koncertovat do České republiky. Vystoupí 16.11. na Blues Alive v Šumperku a 19.11. v Paláci Akropolis

X Když Literární akademie před pár měsíci oznámila, že otevře jednooborové tříleté **bakalářské studium hudební publicistiky**, počítali s třiceti přihláškami. Kurs chtěli otevřít při minimálním počtu patnácti přijatých studentů.

Přijímacích zkoušek se nakonec zúčastnili pouze tři uchazeči a všichni byli přijati. Přes nízký počet zájemců se nový obor otevřel. Výuku odborných předmětů, jež se týkají populární hudby, má na starosti Aleš Opekar, „vážnohudební“ předměty vyučuje Wanda Dobrovská. Další vyučující údajně přibudou, „podaří-li se otevřít početnější ročník, a až bude vedle sebe více ročníků téhož oboru,“ napsal nám Aleš Opekar.

Proč je tak malý zájem o studium hudební publicistiky, to by byla otázka pro samostatný článek. Můžeme tipovat tři příčiny: drahé školné (49.500 Kč), příliš úzká specializace a málo času na praxi. Uvidíme za rok.

X Zdá se, že zajímavý web **Anti-Complacency.org** bohužel ukončil svou činnost. Jejich rubrika *Happenings* byla svéráz-

ným průvodcem hudebními událostmi. Hlavním tahákem byl sám šéf – publicista, DJ a básník Adam Gnade. Ten nyní píše pro docela zajímavě řešený tištěný magazín Fahrenheit San Diego (sdfahrenheit.com).

X Problém s nekomerčními hudebními časopisy je v tom, že posluchač často nemá možnost slyšet to, o čem čte. Desky jsou těžko dostupné a rádia je ignorují. Psaní o hudbě pak opravdu může být „tancování o architektuře“, jak řekl zřejmě Thelonious Monk (výrok se přisuzuje také Franku Zappovi, Laurie Anderson a dalším). Jedním z možných řešení jsou objednávky přes internet, další jsou CD-přílohy a třetí je mít svého Swena – jako ho má **The Wire**. Swen Emmerling si totiž založil na adrese swen.antville.org blog, kde publikuje odkazy k mp3 souborům umělců, o nichž se časopis zmiňuje.

X Swen se věnoval i zpěvačce Tujiko Noriko (její profil naleznete v tomto čísle). Jeden z odkazů vedl na stránky **Tomlabu**, oficiálního vydavatele její poslední desky. Člověk si tedy mohl být jistý, že si nestahuje žádné ilegální nahrávky a že nepodporuje nic nekalého. Avšak slibované mp3 soubory už na těchto stránkách nenaleznete. Poplatky, které musel Tomlab odevzdávat JASRAC (japonská obdoba americké RIAA), byly neúnosně vysoké a nahrávky proto odstranili. Není to zvláštní? Vydavatel si nemůže dovolit propagovat skladby své svěřenkyně? Proč má JASRAC na svém webu prohlášení, že chce „přispívat k šíření a rozvoji hudební kultury?“

X Z nových českých blogů si dovolím upozornit na „trochu hořké čtení“ **Chinin** (chinin.bloguje.cz). Jeho autor Petr Olmer se věnuje i vážnohudebním tématům. Čtení to ovšem není nutně vážné. Jako třeba jeho *Dopis Iljovi Hurníkovi*, kde rozebírá psychologii potlesku: „Speciálním případem jsou skladby, jejichž mohutné finále končí dlouhým tónem. Je-li skladba publiku dobře známa, nebo dává-li dirigent všemožné znamení, že už opravdu bude konec (rudne, vyskakuje, máchá rukama, odhazuje partituru, lehá si na zem a kope kolem sebe apod.), začíná potlesk ještě před skončením skladby, čili je její nedílnou součástí. V takovém případě často

orchestr skončí nepřesně, neboť je to už stejně jedno, anebo se vzepne k ještě hlasitějšímu výkonu, aby potlesku dokázal svou převahu.“

Tleskáme – i když jsme se ještě nerozhodli, jaký druh potlesku zvolíme.

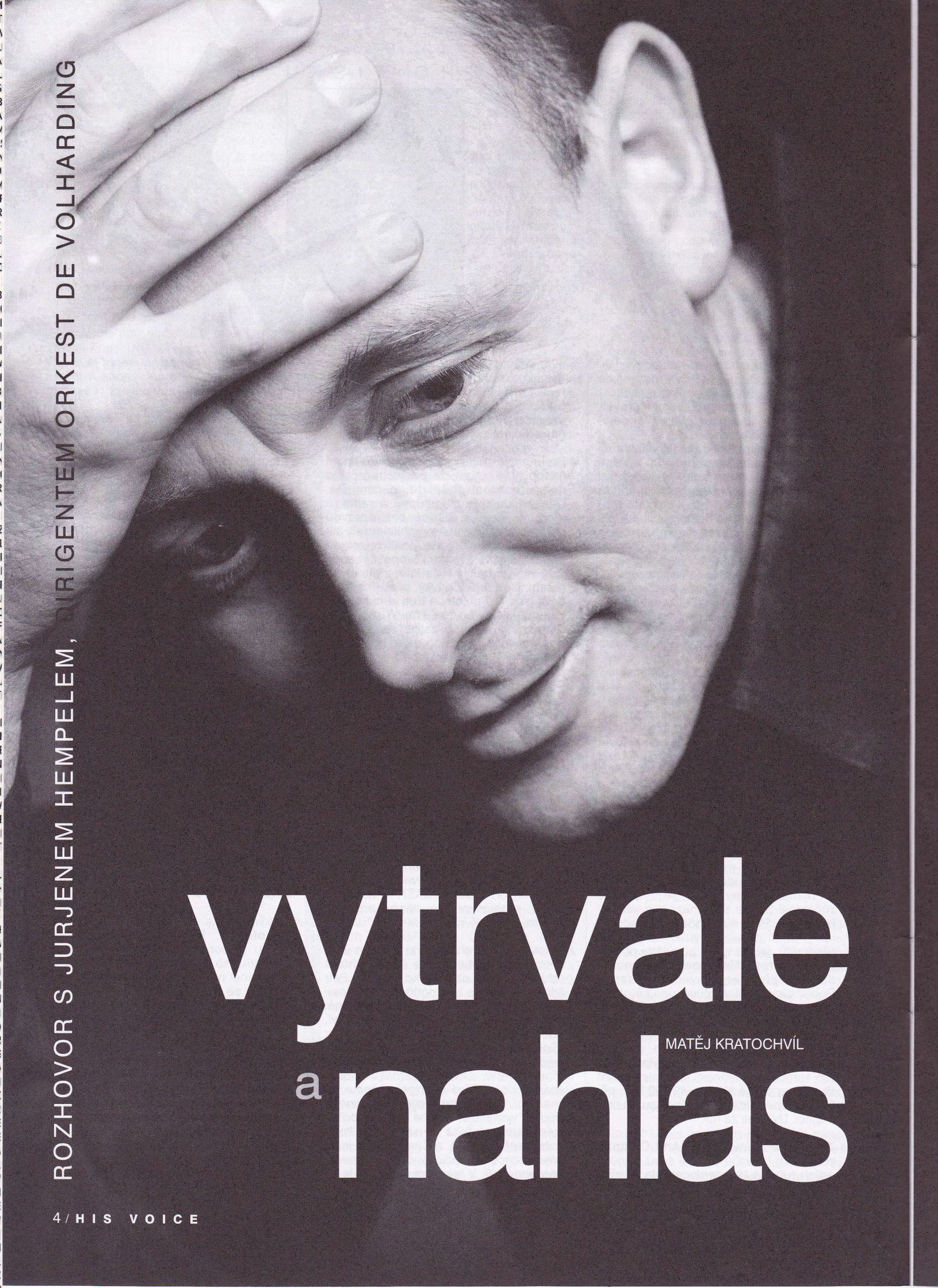
X Hudební časopis **Careless Talk Costs Lives** plní, co si předsevzal: s radostí zaniká. Vydavatel Everett True se rozhodl měsíčník ukončit, aniž by si to vynutila špatná ekonomická situace. O nezvyklém projektu bývalého redaktora týdeníku Melody Maker jsme informovali před rokem: True založil časopis, který měl svým psaním odrovnat hudební publicistiku, jak ji známe. Začal s číslem 12 a každé následující vydání mělo číslo nižší. Po jedničce slíbili se všim skoncovat.

Nyní True ohlásil, že číslo 1 bude opravdu číslem závěrečným. Hudební kritika to sice přežila, nevede se jí ani hůře, ani lépe, ale vydavatelovu odvalu ukončit slibně rozjetý CTCL je nutno ocenit. Že bychom také...? Mmm, ne. Ostatně Everett True už také plánuje nový časopisecký projekt. Permanentní revoluce!

X Dovolím si přihřát vlastní polívčičku. V průběhu listopadu bude spuštěn web **vozovna.cz**, kde naleznete různé texty, které se věnují hudební publicistice „an sích“ a odkazy k souvisejícím článkům. Pokud víte o nějakém zajímavém textu na téma hudební publicistiky, nebo pokud jste narazili na nějaké zajímavé interview s kritikem a o kritice, napište mi na adresu javurek@vozovna.cz.

X Překvapení na vás čeká na naší adrese **hisvoice.cz**. Připravili jsme pro vás novou podobu internetových stránek. Vše jsme se snažili podřídit tomu, aby z nich měl návštěvník co největší užitek. Stránky se načítají rychleji, text je čitelnější, zobrazuje se korektně ve všech hlavních prohlížečích. Za novou podobu vdčíme webdesignerovi Vítu Dlouhému. Nechybí obvyklý glosář („weblog“), internetový souhrn dvojstránky, již nyní právě dočítáte. V době vydání časopisu by měl fungovat i koncertní kalendář a s ním i systém, pomocí něhož si budete moci sami přidávat vaše vystoupení.

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



ROZHOVOR S JURJENEM HEMPELEM, DIRIGENTEM ORKEST DE VOLHARDING

vytrvale a nahlas

MATĚJ KRATOCHVÍL

Na přelomu šedesátých
a sedmdesátých let
se v Nizozemí začala
formovat skupina hudebníků
pocházejících jak z klasických
tak z jazzových kruhů, jejichž
centrálními postavami se stali
skladatel

Louis Andriessen
a saxofonista Willem Breuker.

První koncert
definitivní sestavy se konal
v Amsterdamu
12. května 1972.

V té době začal
pronikat do Nizozemí
americký minimalismus
a získával si nadšené publi-
kum. Andriessena neoslovila
„nudná, holistická, kosmická
stránka minimalismu, ale
spíše skladby jako
In C Terryho Rileyho,
syrové a hlučné...”

To bylo východisko
zvukového ideálu souboru
Orkest de Volharding
(a Andriessenovy
kompozice *De Volharding*),
jehož instrumentář – tři trubky,
tři saxofony, tři trombóny,
lesní roh, flétna, baskytara
a klavír – se po tři desetiletí
nezměnil.

Konečně, De Volharding
znamená holandsky
Vytrvalost.

Michiel van Dijk
Sjeng Schupp (vpravo)



Ze zakládajících členů dnes v souboru
zůstali jen saxofonista Bob Driessen a flé-
nistka Dil Engelhard. Ostatní hudebníci
patří k podstatně mladším generacím.

Od počátku bylo pro De Volharding důleži-
té spojení hudby se společenskou a politic-
kou angažovaností a s odporem proti estab-
lishmentu jak politickému tak hudebnímu.
To se projevovalo v repertoáru, kde se obje-
vovaly třeba úpravy písní Hanse Eislera
nebo Andriessenova *Volkslied*, propojující
melodii holandské národní hymny s Inter-
nacionálou.

Andriessenovy skladby z počátku sedm-
desátých let jako *On Jimmy Yancey* a *Wor-
kers Union* jsou stále v repertoáru, kromě
toho se však De Volharding věnuje přede-
vším mladým autorům. Na pražském kon-
certu se jako skladatelé představí i dva čle-
nové ansámblu: Michiel van Dijk a Sjeng
Schupp. Novou skladbu objednal orchestr
také v Čechách; bude jí *Irritating of Inland*
Michala Nejtka, která (podle vyjádření
autora) obsahuje na Volharding nezvykle
mnoho tichých míst.

K odporu proti konzervativním tradicím
patřilo také odmítání dirigenta jakožto au-
toritářského prvku. Od toho však nakonec
soubor ustoupil. Již deset let je šéfdirigen-
tem **Jurjen Hempel**.

■ Jsou základní myšlenky, na nichž De Volharding stojí, stejné jako před tři- ceti lety?

Myšlenky zůstávají stejné, jsou srdcem
a duší souboru. Volba repertoáru, kolektivní
rozhodování o něm a snaha o intenzivní
výraz. Pochopitelně, lidé se mění a s nimi
se proměňuje i to, jak jsou určité myšlenky
chápány. Rok od roku se také mění politic-
ké ovzduší.

■ Zakladatelé souboru chtěli bojovat proti „zkostnatělé orchestrální kul- tuře“. Je to stále vaším cílem? Stojí soubory jako De Volharding a velké orchestry proti sobě?

V průběhu let se situace značně proměnila.
Ve srovnání se sedmdesátými lety vypadá
dnes holandský kulturní život podstatně

odlišně a dnešní hudební scéna v Nizozemí
je jedna z nejpestřejších na světě. Cítím
touhu hrát, že v této proměně hrál význam-
nou roli i Orkest de Volharding.

V dnešní době vládne snaha šetřit ve
všech oblastech, hudbu nevyjímaje. Převa-
žující reakcí velkých orchestrů je ještě sil-
nější lpění na „železném repertoáru“
a odmítání soudobé hudby. To nám připom-
íná, že je stále proč bojovat, a že snaha
o to, aby byla současná hudba hrána, je
zapotřebí.

■ Může být hudba politická?

Ne, ale je to jen můj velice osobní názor.

■ Jste prvním dirigentem De Volhar- dingu? Co vedlo k tomu, že soubor ustoupil od své zásady nemít diri- genta?

Prvním dirigentem byl v roce 1982 Klas
Torstensson, který ovšem dirigoval jen svoji
velice složitou skladbu *Järn*. Vzhledem
k tomu, jak se během let zvyšovaly umělec-
ké ambice souboru a do repertoáru se
dostávala stále náročnější díla, začal být
dirigent nezbytností. Cees van Zeeland,
tehdejší klavírista ansámblu, se této funkce
na několik let ujal. V roce 1993 se však roz-
hodl soustředit se především na svou skl-
datelskou činnost a soubor požádal mě,
abych se ujal funkce stálého dirigenta.

■ Dirigent ale představuje prvek auto- rity. Jak se tato funkce snáší s demo- kratickým, snad až anarchistickým duchem De Volhardingu? Je vůbec možné uplatňovat v souboru hudeb- níků demokracii?

Jistě to možné je. Dirigent nemusí být
nezbytně tím, kdo má ve všem právo veta.
Je nutné, aby si byl vědom svého dílu osob-
ní a hudební zodpovědnosti za výsledný
tvar hudebního díla. To by se mělo také
odrážet v jeho účasti na všem, co s přípra-
vou představení souvisí. Jako dirigent jsem
ale jedním ze skupiny hudebníků. Podle
přání skladatele vytvářím celkovou koncep-
ci díla. Ostatní ve velké míře závisí na pro-
cesech v rámci celé skupiny a na vkladu
každého z hráčů.

■ **Jak jste vnímal De Volharding, než jste se stal jeho dirigentem?**

Chápal jsem je jako velice zvláštní spolek v rámci holandské společnosti. Bylo mi jasné, že jejich přístup k hudbě je zcela jedinečný. Zajímavé také bylo, že pracovali bez dirigenta, a že k tomu měli velmi dobré důvody.

■ **Dirigujete také symfonické orchestry. Jaký je rozdíl v práci s nimi a s malými soubory, jako je De Volharding?**

Technická podstata dirigentského „řemesla“ je stále stejná. Po více než deseti letech dirigování v Orkest de Volharding ovšem funguje mnohem lepší a uvolněnější komunikace, než při práci se stočlenným orchestrem, v němž hudebníky neznám a ani nemohu poznat příliš důvěrně.

■ **Vidíte nějaký rozdíl mezi Orkest de Volharding a obdobnými soubory ve Spojených státech?**

Bylo by možné najít mnoho rozdílů. Spíše než o nich bych však chtěl mluvit o styčných bodech. Je totiž velice stimulující vidět, že jiní hudebníci považují za podstatné tytéž věci. Je to především naprosto nekonformní přístup k hudbě. To se projevuje i v otázce volby repertoáru. Soubory hrají jen tu hudbu, která je nějak osobně oslovuje. To celkem pochopitelně vede ke spolupráci s mladými skladateli, kteří sdílejí podobné ideály.

■ **Jak vypadá současná generace nizozemských skladatelů? Lze mezi nimi vysledovat nějaké trendy?**

Nejsilnějším společným rysem je absence jakýchkoliv společných rysů. Právě na svobodě komponování si holandsští skladatelé nejvíce zakládají.

■ **Lze mluvit, kromě typického nástrojového složení, o stylu Orkest de Volharding? Má dnes vůbec pojem stylu nějaký význam?**

Myslím si, že i dnes má pojem stylu svůj význam. Nemyslím tím ovšem styl jako obchodní označení, pod nějž se zařadí určitá skupina skladatelů. Mám na mysli interpretační styl jako soubor znaků typických pro hru hudebníka nebo souboru. Jako dirigent spolupracuji s nejrůznějšími tělesy a setkávám se s nejrůznějšími styly. Snažím se je vždy respektovat a pracovat tak, abych nešel proti tomu stylu. Myslím si, že výrazný a osobitý styl je velkou výhodou pro každé hudební těleso a měl by být pěstován.

„Typický styl Volharding“ je vždy závislý na konkrétních hudebnících, kteří jej v určitém období tvoří. Pochopitelně v průběhu času k postupným změnám dochází. Prvkem, který zůstává, je fenomenální rytmický tah při hře, což je jedinečná věc. Rozhodnutí hudebníků hrát ve stoje s tím logicky souvisí.

■ **V sedmdesátých letech byl inspirací jazz. Má dnes podobnou funkci elektronická taneční hudba?**

Nedá se říci, že by byl inspirativní jazz jako takový. Spíše šlo o prvky, z nichž je postaven, které určují jeho rytmickou, melodickou a harmonickou strukturu. Totéž platí pro pop a dnešní taneční hudbu. Je třeba vždy jít do hloubky a snažit se pochopit, které prvky jsou pro daný žánr podstatné a které z nich mohou být přeneseny do jiného kontextu. Kupříkladu současná taneční hudba může na první poslech působit naprosto prázdně a nezajímavě. Pokud ovšem blíže prozkoumáte její strukturu, můžete objevit zajímavé věci. Na to ale již mnoho skladatelů přišlo.

■ **Při některých koncertech využíváte videoprojekci. Je podle vás vizuální složka nezbytná k tomu, aby hudba lépe komunikovala s posluchačem?**

Nezbytná pro komunikaci není; dobrá hudba musí posluchače zaujmout sama o sobě. V ideálním případě může být projekce jedinečným vizuálním „komentářem“ spřízněného umělce. Jiným případem je syntetické dílo, jakým byla třeba opera Louise Andriessena a Petera Greenawaye *M is for Man, Music, Mozart*. Takové dílo vzniká součinností filmaře a hudebníka a obě složky, filmová i hudební, se navzájem posilují. ■



keith rowe



začal již v padesátých letech experimentovat s preparováním kytary. Na začátku šedesátých let byl členem skupiny Mikea Westbrooka, jeho působení ve skupině však skončilo brzy poté, co se rozhodl, že svou kytaru už nikdy nenaladí. Od té doby hraje výlučně na „table top guitar“ – kytaru ležící na stole. Vystupuje sólově i v různých formacích, v poslední době mimo jiné v improvizací skupině Mimeo (viz HIS Voice 5/2002). Rowe je spoluzakladatelem slavného britského uskupení pro volnou improvizaci **AMM**, které vzniklo v polovině 60. let a jehož členy byli či jsou mimo jiné Cornelius Cardew, Lou Gare, Christopher Hobbs, Eddie Prévost a John Tilbury. Rowovy výtvarné práce v duchu pop artu zdobí nejedno album improvizované hudby.

V AMM jsem používal rádio i pásek. Dodatečně jsem si uvědomil, že jsem měl tendenci pásek používat v nejvypjatějších dobách skupiny. Nejvzrušenější bylo asi období, kdy jsme začínali, mezi lety 1964 a 65. Tehdy jsem na pásek zkopíroval *Barbaru Ann* nebo *Lightning Strikes* od Beach Boys třeba dvacetkrát, třicetkrát nebo čtyřicetkrát. Při nahrávání je možné měnit hlasitost, barvu atd., aby v playbacku byly zřetelné rozdíly. Pásek jsem pak hrál nesmírně nahlas, naplňoval zvukem celý sál. Byl to pokus zmocnit se totálního prostoru, téměř jako Coltraneovy „zvukové duchny“ (*sheets of sound*). To tedy bylo první období, kdy jsem používal pásek.

Druhé období bylo dobou politických nepokojů v letech 1971-73, kdy jsem používal „zvukové útržky“ (*sound bites*) s politickým obsahem. Myslím, že mistrem *sound bites* byl Mao Ce-Tung. Začalo mne více zajímat politické vyznění pásku, jeho politická korektnost – snažil jsem se být velice přesný co do výpovědi vystoupení. Asi bych býval dal přednost rádiu, třeba tomu, aby tento obsah do performance vneslo Rádio Tirana, ale je jasné, že vystoupení s vysíláním Rádía Tirana nebylo možné zkoordinovat. Také jsem tehdy nahrával věci jako *Yellow River Concerto* nebo Enovu *Taking Tiger Mountain by Strategy*.

Třetí období nastalo bezprostředně poté, co v roce 1981 zemřel Cornelius Cardew. Hrál jsem třeba s Philem Mintonem a Rogerem Turnerem v Galerii Arnolfini a jednu krátkou sólovou věc jsem věnoval Cardewovi, který zemřel asi týden předtím. Použil jsem nahrávku Barberova *Adagia* a několik stránek Cardewova *Treatise*.

Tím nejdůležitějším podnětem, který mě přivedl k používání rádia, bylo zřejmě mé zájem o výtvarné umění. Jako student umění jsem „nalezený objekt“ (*found object*) považoval za něco nesmírně přitažlivého. Používat svět okolo nás přímo dáva-

lo větší smysl než se jej pokoušet imitovat nebo reprodukovat. Souvisí to pro mne také s otázkou po kořenech preparované kytary. Myslím, že je možné je hledat na počátku 16. století u Leonarda da Vinci. Věřil, že umělec může stimulovat svou imaginaci tak, že se snaží najít rozpoznatelné tvary mezi skvrnami na starých zdech. Záměrné používání podobných postupů navrhoval v 18. století Alexander Cousins, který znázorňoval krajinu technikou inkoustových skvrn. Ta na začátku 19. století ovlivnila Johna Constabla. Jeho anglické krajinomalby jsou založené na pozorování – „zapojují čiré chápání přírodních jevů“, jak sám říká. Na rozdíl od svých předchůdců se však Constable zajímal především o neuchopitelné kvality jevů oblohy, světla a atmosféry, nikoli o konkrétní detaily scenérie. Zřejmě nejsilnějším „nalezeným předmětem“ byl Duchampův pisoár podepsaný „R. Mutt“ z roku 1917. „Cokoli umělec označí za umění, je umění.“

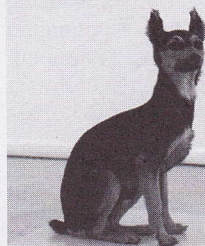
Co do obsahu se na rádio v podstatě není možné spoléhat. To je ovšem jeho přednost. Ať se vám to hodí nebo ne, to co na vás chrlí je nepředvídatelné a může sahat od statické elektřiny až po velmi zřetelnou klasickou hudbu nebo politické komentáře. Většinou rádio vysílá kulturu a zprávy, kterým člověk v zápalu vystoupení nerozumí. Máte možnost regulovat barvu, hlasitost, výšku, EQ, trvání atd., a protože u mluvené řeči často není rozumět obsahu, budujete možné i nemožné reakce na to, co se vysílá.

Rádio navždy zaznamenává místa a okamžiky. Může je zachycovat pomocí výsledku fotbalového zápasu, nebo prostřednictvím jedinečného momentu ve vysílání.* Jsou neopakovatelné; a pokud jsou opakovatelné, jejich kontext se neustále proměňuje.

* Velmi důležitou funkcí rádia v AMM bylo, že se John a Eddie (John Tilbury a Eddie Prévost, pozn. red.) dozvěděli, jak v sobotu odpoledne hrály jejich fotbalové týmy.

Keith Rowe: Proč používám rádio

Do diktafonu z poznámek improvizoval Keith Rowe. Zapsal a upravil Phil England. Přeložila Tereza Havelková



„nalezený objekt“; nepředvídatelný

keith
rowe



Rádio má schopnost vnést do vystoupení globální kulturu. Objevují se tu dvě věci. Mnohokrát mě napadlo, jak často jsou kdekoli na světě a na jakékoli frekvenci slyšet americké hlasy – to se jistě dá chápat jako politická výpověď o kulturní dominanci a útlaku – a jak se současně z rádia také všude donekonečna linou staré popové šlágry. Ve zlomku sekundy ale zároveň můžete naladit lokální předpověď počasí. Fascinuje mě, že jsou oba tyto aspekty současně přítomny v podstatě všude, kde vystupujeme. V rádiu mohou být diskutovány lokální problémy, které jsou relevantní pro publikum, ale se kterými vy zvláštním způsobem nemáte nic společného. Publikum na to, co se v rádiu říká, často reaguje. Až když se později někoho zeptáte, zjistíte, o co vůbec šlo.

Použití rádia při vystoupení jej posouvá z užitkového do estetického kontextu. To platí také pro objekty, kterými připravuji kytaru. Například nože se v hudbě používají už přinejmenším tisíc let, zvlášť v souvislosti s chorálem a monochordy. Líbí se mi, že mohu vzít nůž, se kterým jíme, vetknout jej do strun kytary a rozhýbat jej. V tom okamžiku se stává estetickým objektem. Rádio je užitkový předmět, který vysílá všednodenní materiál, a najednou se stane estetickým – to mi připadá velmi přitažlivé. Něco podobného najdeme v pop artu nebo u syntetického kubismu – třeba když Braque vezme krabičku cigaret a přilepí ji na plátno.

Rádio umožňuje začlenit do vystoupení vulgární materiál. Je obtížné určit, zda integruje do hudby tento materiál pozdvihuje nebo degraduje. Svým způsobem je to asi oslava jeho zdrojů. Klasickou vzpomínkou je pro mě v tomto ohledu vystoupení AMM, při němž jsme v hudbě téměř dosáhli vypojení emocí. Nebylo zvlášť ticho, ale bylo slyšet hučení jako z generátoru, jako by zavěšené ve vzduchu. Zapnu rádio a ozve se Bert Kampfert nebo bigband Johnyho Douglase, hudba velmi tlumeně plyne. Je to neuvěřitelný pocit. Dotýká se

oblastí, o nichž píše malíř Donald Judd. Ten říká o Pollockových malbách, že nezapoujčí bezprostřední emoce jako tradiční umění, ani je nezevšeobecňují, ale že vyjadřují bezprostřední vjemy – vývoj Pollockova umění je vývojem napětí mezi emocemi a vjemy. Připojení Berta Kampferta ke statickému hučení AMM je jasně vjem. Není emočně vyvolán, ale slyšet tyhle věci dohromady téměř provokuje emocionální reakci. Rádio je součástí boje o nadvládu mezi tím, co víme, a co nevíme.

Líbí se mi také idea multiplicity. Rádio je schopné vnést do vystoupení multiplicitu nepředvídatelným způsobem. Jde především o to, že zde kreativita vychází z juxtapozice. Obraz od Cézanna nebo hudební kompozice jsou často uváděny jako důkazy jiného typu kreativity: Když Haydn seděl u stolu a psal smyčcové kvartety, kreativita byla součástí jeho nitra. Když se Cézanne díval na krajinu, v jeho mozku se odehrávaly určité chemické procesy, a obraz tuto kreativitu odráží. Ale když v padesátých letech Robert Rauchenberg udělal *Monogram*, ve kterém umístil pneumatiku od traktoru okolo trupu volně stojící angorské kozy, kreativita byla spojena s juxtapozicí. Při vystoupení AMM, kdy je zvuk staticky zavěšen ve vzduchu a najednou do toho vstoupí rádio, jde o stejné navlékání pneumatiky na kozu. Juxtapozice těch dvou věcí mi připadá nesmírně podmanivá. Možná, že prostřednictvím samplingu a „vykrádání“ (*plunderphonics*) se hudebníci přibližují výtvarnému umění. Poznáváme, že umění juxtapozice je nesmírně důležité – a konec konců možná jediné umění.

Rádio do vystoupení integruje další médium. Používám různé věci – požární alarmy, televizi, staré televizní a rozhlasové přenosy, pásek, nejrůznější pružné materiály, velké plechové konve a hrnky, spoustu plastových krabic, pravítka, elektrické motory, větráky, miniaturní motorové pily. Rádio pomáhá tyto „nalezené objekty“ do vystoupení integrovat.

V rámci hraní s AMM rádio přispívá k vrstevnatému, „lamelovitému“ (*laminal*) dojmu, o kterém píše Eddie Prevost.

Na rádio je možné pohlížet také jako na určitý druh kontrapunktického hlasu. Je to ovšem kontrapunkt, který se neustále přemísťuje, jako když se na hracích automatech snažíte trefit pálkou do míčku, který lítá po celé obrazovce. Je třeba k tomu přistupovat s tím, že rádio necháme, ať si dělá, co chce. Obsah z rádia je nezávislý a má své vlastní způsoby pohybu. Někdy se stane, že se člověk zabýdl v něčem, o čem si myslí, že to velmi dobře funguje, a najednou se vyslání radikálně změní. Ve Francii je rádio FIP, které je schopné vysílat v jednom okamžiku Rameaua a v příštím nějaký přisprostlý francouzský šanson. Neustálá proměna je jednou ze základních vlastností rádia.

Dalším aspektem je modulární kvalita rádia. Pro kytarovou konfiguraci je přirozené, že jsou kytarové efekty modulární – kvákadla, Zoomy, boostery, etc. – člověk ty komponenty donekonečna vybírá. Rádio je součástí této modulární struktury.

Zajímavá je také idea reprodukovat určité aspekty každodenního života a zapojovat je do vystoupení. Performance je jako fantastická krajina, na kterou máme určité vzpomínky. Někdy si během vystoupení vzpomenu na dřívější období svého života. V sedmdesátých letech jsem například žil v Leicesteru a pracoval tam v tiskařské dílně, byl to zoufalý pokus vydělat nějaké peníze. Ta dílna měla dvacet nebo třicet tiskařských strojů, které dělaly hrozný randál. A nad tím vším hrálo rádio – nepolevující proud hudby, který jste někdy jen taktak vnímali, ale jindy byl slyšet docela jasně. Mluvenému slovu nebylo rozumět nikdy. Ještě předtím, když jsem vyšel ze školy, jsem byl dělníkem v docích a pracoval jsem na letadlových lodích. Byli jsme hluboko v palivových nádržích, čistili je nebo natírali, a někde v dálce si někdo pouštěl rádio

obsah; fixovanost na určitý čas
i lokální kultury; součást pro-
na estetický; možnost začlenit do
žnost definovat, zda zdroje svého
oslavuje; přídatná multiplicita;
integrace dalšího média; pomáhá
je zvláštní druh kontrapunktu;

nebo hudbu z pásky, nebo zpíval. Ozývalo se to přes tu kovovou konstrukci. Rádio je při vystoupení často pojítkem s podobnými aspekty denního života.

Rádio je syntetický objekt. Ve výtvarném umění byl co do využití syntetických materiálů nejpohotovější syntetický kubismus. Do té doby se kubismus zabýval simultánním viděním, propojováním různých pohledů a sjednocováním objektu s jeho okolím. Syntetický kubismus začal používat kousky papíru a tištěná písmena a zabýval se vztahem mezi běžnými formami vnímání a uměleckým faktem, jak jej znázorňuje tvůrce. Syntetičnost rádiu dovoluje, aby bylo do určité míry hermetické. Umožňuje vztahy s minulostí, například se staršími kompozicemi, otevírá možnost, aby do vystoupení vstoupily konzervované interpretace hudebních skladeb. Je fascinující, když se to děje v rámci jinak živé improvizace v reálném čase.

Rádio přispívá k barevné polyfonii. Má svou jedinečnou texturu, která se v souboru nepodobá ničemu jinému. Rádio je ovšem paradoxně také schopné imitace. Zaprvé je tu jeho reproduktor – všechna má hudba pochází z tohotohle vibrujícího kousku lepenky. Fakt, že malý kuželovitý reproduktor rádia je schopný imitovat symfonický orchestr nebo lidský hlas, je prostě ohromující. Zadruhé si vybavuji jedno vystoupení. John Tilbury na druhé straně pódia hrál cosi velmi krásného na klavír, a já jsem si dal do ucha sluchátko a na krátkých vlnách hledal nějakou klavírní hudbu, která by se tomu podobala. Měl jsem štěstí, něco velmi podobného jsem našel, a skrze rádio jsem na to nepřímo odkázal. John pak svou hudbu proměnil a začal imitovat to, co slyšel z rádia.

To mě přivádí na myšlenku, že rádio nahrazuje vnější vklad skladatele. Někdy jsem si při vystoupení vzal sluchátko, poslouchal rozhlasovou hru nebo nějaký dialog a vytvářel k tomu hudbu. Nebo jsem rádio použil jako zdroj instrukcí. Pamatuji

si, že jsem jednou poslouchal pořad o vaření, kde se popisoval nějaký recept, a tak jsem vytvořil zvukovou verzi toho receptu, aniž by publikum slyšelo instrukce. Někdy publikum může slyšet obojí.

Přitahuje mne také idea rádia jako prostředí. Rádio, zvláště na krátkých vlnách, je vystaveno změnám v závislosti na denní době, atmosférickém prachu, poloze slunce, slunečních skvrnách, prostě všem možným. Rádio také vytváří politická prostředí, prostřednictvím komentářů o volbách a podobně.

V raných dobách AMM jsem používal výhradně krátké a střední vlny. Krátké vlny mají většinou dost nejasný signál, chybí jim zřetelnost, a tak se dobře integrují do celkového zvuku. Krátké vlny vás nutí poslouchat esenci nebo ducha vysílání. Také je na nich vyšší frekvence zahraničního, politického vysílání. Příkladem může být nahrávka vystoupení AMM v Goldsmiths College z roku 1982, která je součástí trojalba *Laminal* (Matchless 1996). Je na ní jakési počítání v němčině, které působí dost hrozivým dojmem a vyvolává mrazení. Roky jsem si to pamatoval a později jsem se dozvěděl, že tohle čtení čísel byl způsob, jak východoněmecká komunistická strana komunikovala se svými agenty na Západě.

Střední vlny mají daleko přesnější zvukový obraz, i když sdílejí mnoho obecných témbrových charakteristik s krátkými vlnami. Někdy jsou až příliš zřetelné. Podle mě je to podobný vztah, jako mají cédečka k vinylu. Ale díky téhle zřetelnosti je možné pracovat s velmi krátkými útržky rozhlasové hry, třeba jen jednotlivými slovy, během vystoupení se k vysílání vracet, a vytvořit tak vlastně její redukovanou verzi.

Jednou z jedinečných vlastností rádia, které se myslím dotkl i John Cage, je umístění zdroje jeho zvuku mimo prostor vystoupení. To je hodně jedinečný aspekt.

A pak je tu rádio jako zdroj melodie. S AMM jsme se zúčastnili oslav sedmdesátých narozenin Johna Cagea v Almeidě a hráli jsme pro něj verzi Cardewova *Treatise*, ve které jsem používal rádio. Pamatuji si, že za námi pak Cage přišel a vedli jsme dost dlouhou diskusi o používání rádia v tomto typu skladeb. Domníval se, že zapnutí rádia je legitimní způsob, jak na hudební nástroj zahrát melodii.

Rádio je výzvou vžitým představám o nástrojové technice, a to je jeden z hlavních důvodů, proč jej používám. Jacksona Pollocka trápila následující otázka: „Dá se z techniky cákanců (*drip painting*) poznat, že umím malovat?“ Já osobně si myslím, že ano. Ale aby umělec získal respekt a uznání publika, musí často publiku dokázat, že ovládá svůj nástroj nebo že umí malovat. V raných dobách AMM jsme nepoužívali tradičních způsobů jak dělat hudbu a pro publikum bylo daleko obtížnější vyhodnotit, o co jde. Muselo se spolehnout na svůj vlastní úsudek, rozhodnout, zda pro ně AMM něco znamená nebo ne. Ve světě klasické hudby si interpreti kupují koncese na provozování hudby. Kupují si dvacet minut Beethovena nebo deset minut Haydna, jako kdyby si kupovali koncese na McDonalda nebo Wendy Burger. Publikum se může uvolnit, protože tahle metoda je prověřená časem. Existují jen dobrá, silná, velká díla a publikum ví, že pokud se přijatelně zahrají, je všechno O.K. Pokud nepracujete se stejným jazykem hlavních harmonických funkcí, témat, provedení, motivů, kadencí, rytmického charakteru, dynamiky, expozice, repřízy, kódy, sonátové formy... je to pro posluchače daleko náročnější. A pokud navíc destabilizujete hudební nástroje do té míry, že není možné pozorovat žádnou techniku v tradičním slova smyslu, je to velká výzva. A rádio je součástí té výzvy. Zapnu rádio – a kde je muzikantská dovednost?

Mám rád, když je to, co dělám, velmi průhledné. A u rádia je zřejmé, že materiál organizují přímo před vámi. ■

EuroArt Praha 2003 / 2004

Mezinárodní festival komorní hudby

Program festivalu:

Zahajovací koncert – 21. říjen 2003, 31. říjen 2003 – Jičín, Porotní sál
A. Borodin, L. Janáček, L. Vierne

11. listopad 2003, 28. listopad 2003 – Jičín, Porotní sál
F. Mendelssohn-Bartholdy, I. Krejčí, P. I. Čajkovský

17. prosinec 2003, 4. prosinec 2003 – partnerský koncert Olten (CH)
A. Rejcha, W. Burkhard, A. Dvořák

27. leden 2004, 28. leden – Jičín, Porotní sál
J. Haydn, K. A. Hartman, M. Slavický, A. Schönberg

24. únor 2004, 23. únor 2004 – Jičín, Porotní sál
A. Webern, C. Debussy, H. Dutilleux, A. Honegger

23. březen 2004, 22. březen 2004 – Plzeň, 24. březen 2004 – Letohrad
F. Schubert, E. Schulhoff, D. Ammann, M. Bruch

28. duben 2004
B. Mernier, C. M. Weber, J. Brahms

25. květen 2004, 24. květen 2004 – Jičín, Porotní sál
J. Haydn, W. A. Mozart, G. Schedl, J. Brahms

Závěrečný koncert – 8. červen 2004,
7. červen 2004 – Ostrava, 9. červen 2004 – Festival Janáčkův Máj
J. Haydn, H. Watkins, G. Enescu

Sál Martinů, Lichtenštejnský palác,
Malostranské nám. 13, Praha
Začátek koncertů 19.30

Jitka Čechová – klavír
Stamicovo kvarteto

Kvarteto M. Nosticové
Jan Pěruška – viola, Vladimír Leixner – violoncello

Alexander Besa – viola (CH)
Stamicovo kvarteto

Vogler Quartett (D)
Jan Pěruška – viola, Vladimír Leixner – violoncello

Quatuor Renoir (F)
Stamicovo kvarteto

Casal Quartett (D/CH)
Stamicovo kvarteto, Jiří Hudec – kontrabas

Ronald Van Spaendonck – klarinet (BE)
Stamicovo kvarteto

Mozarteum Quartett Salzburg (A)
Jan Pěruška – viola

Belcea String Quartet (GB)
Stamicovo kvarteto



Kontakt:

EuroArt Praha s.r.o. – festival, hudební agentura, produkce CD
Zalovská 122/11, 181 00 Praha 8
tel.: 603 277 995, 605 824 940, 603 889 198, tel./fax: 233 556 380
leixner@euroart.cz, lajnerova@euroart.cz, doubravova@euroart.cz, www.euroart.cz

Předprodej vstupenek:

BTI - www.bohemiaticket.cz, TICKETPRO - www.ticketpro.cz,
Via Musica - www.viamusica.cz,
Information Centre Celetná, Národní, Karlova ul. - www.aroundprague.cz
nebo 30 min. před koncertem v Sále Martinů

Divadlo Archa uvádí

volharding

5. 11. 2003 / 20.00

unikátní koncert předního nizozemského
ansámblu soudobé hudby pro Prahu

host: **Agon Orchestra**

program: **Martijn Padding** (Remote Places) **Sjeng Schupp & Michiel van Dijk**

(Loops / Den Pijp / Beat) **Gordon McPherson** (Western Darlings)

Louis Andriessen (On Jimmy Yancey) **Louis Andriessen** (Workers Union)

Michal Nejtek (Irritating Of Inland – světová premiéra kompozice pro Volharding a Agon Orchestra)



Divadlo Archa, Na Poříčí 26, Praha 1

221 716 333, ticket@archatheatre.cz, www.archatheatre.cz

RAS
TV

RESPEKT

Vitava
ČESKÝ ROZHLAS



HORATIU radulescu & tunnel

CATHERINE MARIE

Otázky kladl IVO MEDEK, připravil JAROSLAV ŠTASTNÝ

Jen málo skladatelů v historii hudby se dokázalo tak radikálně postavit proti hudebním konvencím a přebírání starých forem jako on.

Ještě méně jich dokázalo skloubit vědecký základ s bohatou hudební imaginací a emocionální silou. **Horatiu Radulescu** (1942), francouzský občan narozený v Rumunsku a žijící ve Švýcarsku, je jistě jedním z největších a nejosobitějších žijících skladatelů. Celkově je však typem zcela ojedinělým.

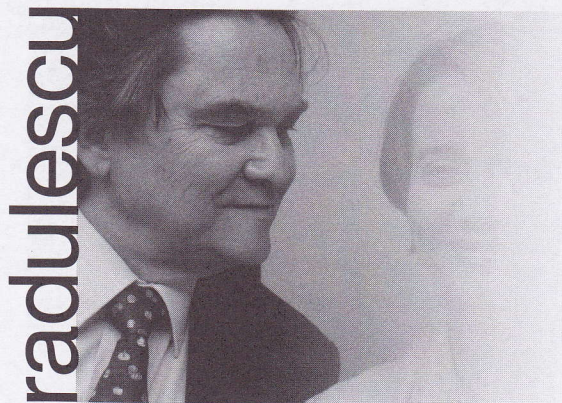


Rumunsko je země sice chudá, ale přispěla k rozvoji moderní evropské kultury měrou více než vrchovatou: dramatik Eugen Ionesco, spisovatel Cioran, antropolog a religionista Mircea Eliade, básník Tristan Tzara, sochař Constantin Brancusi... a hudebníci: George Enescu, Iannis Xenakis, György Ligeti, Aurel Stroe, Sergiu Celibidache, ale i spousta dalších, jejichž jména ještě čekají na objevení...

Josef Berg, který se v Brně trápil s počítáním zvláštního mikrintervalového tónového systému pro svoji skladbu *Snění*, marně se pokoušel integrovat všechny elementy díla do jediné soustavy a zároveň věřil, že je to jediný pokus svého druhu na světě, by byl velmi překvapen, kdyby se dozvěděl, že klíč k řešení podobného problému už našel jakýsi student kompozice z Bukurešti: Horatio Radulescu.

Radulescu měl štěstí na učitele: na bukurešťské akademii studoval nejprve hru na housle, později i skladbu. K jeho učitelům patřili Tiberiu Olah, Stefan Niculescu, Aurel Stroe. V roce 1969 mu Sergiu Celibidache navrhl, aby napsal skladbu pro devět violoncell. Radulescu to pojal jako určitý rituál, kdy devět violoncellistů hraje z obrovité partitury připevněné na zdi. Ještě podivnější je však kompoziční přístup: je založen na řadě alikvotních tónů, z nichž jsou (transpozicemi do spodních oktáv) odvozovány další fundamentály – koncept jednoduchý jak facka! Vzniká tak „mísení zvukových spekter“, teoreticky nekonečná množina samogenerujících procesů. Skladba *Credo* (1969) pro devět violoncell se tak stala základním dílem spektrální hudby, tedy hudby založené na objektivních principech daných přírodou, směru, který se ujal především ve Francii a je dnes spojován především se jmény Gerard Grisey a Tristan Murail. K nim však patří i Horatiu Radulescu.

Horatio Radulescu je zcela ojedinělým skladatelským typem. V jeho hudbě je zcela organicky propojena přírodní zákonitost s fantazií a spirituální hloubkou. Jeho skladby jsou vnějškově rozmanité,



ale vnitřně konzistentní a organicky propojené. Principy, na nichž stojí jeho hudba jsou objektivní, umožňují precizní kontrolu a zároveň jsou dostatečně otevřené a poskytují nepřeborné množství možností.

A Horatiova fantazie je opravdu nespoutaná, což naznačuje už pouhý výčet jeho děl, mezi nimiž na sebe upozorňují především skladby pro neobvyklá obsazení jako *Capricorn Nostalgic Crickets* pro sedm identických dechových nástrojů; *A Doini* pro 17 „sound icons“ (jeho vlastní vynález – vnitřek koncertního křídla, na jehož struny je hráno smyčcovými žíněmi); *Requiem pour l'Azur* pro cembalo, sound icon, smyčcový kvartet, 13 fléten, 19 tanečnic a 19 recitátorů; *Byzantine Prayer* pro 40 flétnistů, hrajících celkem na 92 fléten; *infinite to be cannot be infinite/ infinite anti-be could be infinite* pro devět smyčcových kvartetů rozestavených kolem publika s jedním kvartetem uprostřed, kde všechny struny jsou přeladěny tak, že vzniká jakási obrovská viola da gamba se 128 strunami...

Skladby Horatia Radulescu jsou také charakteristické silou spirituálního náboje, který jim dodává pečeť mimořádného, rituálně a očistně působícího díla.

■ Co vás přivedlo k soudobé hudbě?

Úplně obyčejné studium na Hudební fakultě Akademie v Bukurešti (MA 1969).

■ Jaký je váš přístup ke kompozici? Jaké máte inspirační zdroje?

Inspirace přichází z různých zdrojů: poezie, filosofie, ostatních umění, vědy atd.

■ Jak jste se dostal ke „spektrální hudbě“?

Vedla mne potřeba najít obecnou řeč, platnou ve všech kulturách a tradicích, která by byla založená na vnitřní struktuře zvuku samotného. Jinými slovy: buňky barvy organizované logaritmickým (tj. nepravidelným) způsobem a ne (jako na klávesnici) rovnoměrně.

■ Jaké to je mít po ruce tak vynikající interpretku, jako je C. M. Tunnell?

Pomohlo mi to hlavně při prvních skladbách pro violoncello. Žijeme nezávisle a nevídáme se zase tak často... Všeobecně však, když píšu novou věc pro violoncello – jako třeba *Pre-existing soul of Then*, která měla premiéru v Brně – je její velmi zvláštní jazyk nový pro nás oba (tedy pro skladatele i interpretku). Někdy ale skladatelova intuice pomáhá osvětlit stezku, po níž probíhá transformace od utopie do reality.

■ Je možné, aby vaše extrémně obtížné skladby hráli i jiní interpreti?

Ano, pracuji například poměrně často s violoncellisty jako jsou Rohan de Saram nebo Jean-Paul Dessy.

■ Až do osmdesátých let se zdálo, že hudba neustále pokračuje ve vývoji. Teď nám však může připadat, že tak trochu stagnuje. Jak pocítujete současnou situaci a jak se díváte do budoucna?

Budoucnost je nepředvídatelná, ale věřím, že mladí a nadšení skladatelé dají vzniknout velké hudbě...

■ Jak se stavíte k existenci dvou systémů v současné hudbě: systému tónů a systému zvuků, užívaných v akustické i elektroakustické hudbě?

Byl jsem vždy přitahován spíše zvuky než tóny, ale pro zajištění patřičného provedení je notovaná hudba nakonec nejvhodnější. Často vymýšlím nové notační systémy pro sólisty nebo malá komorní uskupení, jako třeba smyčcový kvartet, ale pro větší obsazení je konvenční notace nejpraktičtější.

Většina speciálních instrumentálních efektů má takové bohatství barev, že jsem nikdy neměl potřebu elektronických úprav nástrojového zvuku. Když potřebuji nějaký zvláštní zvuk, kterého není možné dosáhnout ani nástroji ani lidským hlasem, používám digitálně procesovanou elektroniku.

■ V současné hudbě se velmi často objevují různé druhy postmoderních přístupů – banalizace, ironizace, různé

formy destrukce, procesualita. Jaký je váš postoj k těmto tendencím?

Nezajímají mě, ale jako demokrat nemohu druhým zakázat jejich používání.

■ Rumunská hudba dosáhla světové proslulosti i navzdory všem politickým překážkám – a mnoho skladatelů žije také v cizině. Jak se lišil vývoj doma a v zahraničí?

Jsem francouzský občan, narozený v Rumunsku, žijící v Paříži od roku 1969. O situaci v Rumunsku nemám dostatečné informace. Sám se považuji za evropského skladatele.

■ Je možné učinit soudobou hudbu atraktivní pro posluchače?

Jistěže. Dobrou hudbu lidé dřív nebo později rozeznají. Problém je v distribuci. Tyto skladby by měly být hrány ve významných koncertních sálích, v rámci dobře propagovaných koncertů, v prvotřídní interpretaci a možná v sousedství velkých děl minulosti – tak se dá získat široké publikum.

Také některé speciální příležitosti rituálního charakteru, kde se hudba stává součástí synkretické akce, mají šanci oslovit větší počet lidí.

CATHERINE MARIE
tunnell

■ Prošla jste klasickým školením ve hře na violoncello. Co vás přivedlo k soudobé hudbě?

Poprvé jsem se dostala do kontaktu s provozováním soudobé hudby za svých studií na Royal Northern College of Music v Manchesteru. Připojila jsem se tehdy k souboru Akanthos, kde se hrálo (kromě standardního repertoáru) i hodně současné hudby. Brzy nato jsem byla požádána, abych provedla *Messagesquise* od Pierra Bouleze a potom *Violoncellový koncert* od Hughy Wooda (s velkým orchestrem). Druhou jmenovanou skladbu bych si moc přála hrát znovu...



Britská violoncellistka Catherine Marie Tunnell (1969), se zvláště intenzivně věnuje skladbám svého manžela Horatia Radulescu, jehož vysoce spirituální a silně emotivní hudba se svými požadavky pohybuje na hranicích nástrojových i lidských možností. Jeho skladby, vyžadující naprostou přesnost pohybu v nejvyšších tónech harmonického spektra i hluboký ponor do koncentrace, v ní nacházejí nejpovolanější interpretku, schopnou duchovní poselství této neuvěřitelně vnitřně bohaté hudby předat dále.

■ Co je na provádění soudobé hudby nejobtížnější a co nejkrásnější?

Zdá se mi, že nejtěžší ze všeho bývá rozluštit různé druhy skladatelských rukopisů a správně pochopit záměr – někdy to jde tak daleko, že vůbec nevím, co se po mně chce... V takových případech buď odmítnu hrát nebo požádám skladatele, aby dílo přepsal. Nejkrásnější je určitě objevování nového hudebního jazyka a schopnost podat hudbu takovým způsobem, že ji publikum pochopí a přijme.

■ Jaký je poměr mezi starou a novou hudbou ve vaší koncertní praxi?

Vždycky budou specialisté: na starou hudbu, na novou hudbu, na Mozarta nebo na Schumanna... Nicméně věřím, že je možno si uchovávat otevřenost ke všem žánrům a druhům hudby. Proto dokážu mít potěšení nejen za současné hudby a z „mainstreamového“ repertoáru, ale baví mě hrát i na barokní nástroj ve skladbách, které k němu patří.

■ Často hrajete skladby svého manžela. Jak se s ním spolupracuje? Bývá na vás přísný?

Samozřejmě! Bývá na mně přísný, přestože se snažím spolupracovat co nejlépe. On je ovšem zcela výjimečný skladatel, který nejen ví naprosto přesně, co napsal, ale i naprosto přesně ví, jak to má znít. Takže sebemenší chybičku nenechá projít bez povšimnutí. Bohužel na světě není mnoho skladatelů tohoto kalibru, a proto si většina interpretů myslí, že si v soudobé skladbě mohou hrát, co chtějí. Následkem toho si skladatelé mnohem obtížněji uvědomují, že jejich hudba bývá nesprávně interpretována.

■ Jak hodnotíte – z interpretačního hlediska – dění na současné hudební scéně?

Je vždycky vzrušující dostat od skladatele nové dílo. Jen se mi zdá, že se mladí skladatelé až příliš snaží uspět u širokého publika, což bohužel nevede k bláznivě nové hudbě,

ale k vytváření skladeb, jež jsou poměrně uniformní a málo dobrodružné...

■ Jak si vybíráte repertoár? Máte oblíbený styl nebo skladatele?

Většinou zatažím hrát skladbu, kterou jsem někde slyšela – tak jdu a koupím si noty. Jinak také hrávám autory z hostitelské země, což považuji za zdvořilé gesto k pořadatelům. Anebo je to premiéra a já se cítím poctěna výsadou poprvé předvést nové dílo.

■ Zabýváte se také improvizací?

Zajímá mě, ale nikdy jsem neměla ani trpělivost ani odvahu se jí zabývat. Více mi vyhovuje role interpreta odděleného od skladatele.

■ Vystupuje převážně sólově, nebo spolupracujete pravidelně s nějakým ansámblem či orchestrem?

Hraji komorní hudbu tak často, jak mohu! Působím v barokním souboru a rovněž se snažím co nejčastěji vystupovat s ansámblem nové hudby. Zároveň hraji první violoncello v Lausanském komorním orchestru – den má jenom čtyřicet hodin!

■ Vyučujete?

Zbožňuji učení!

■ Proč?

Protože tak mohu lépe poznat svůj nástroj...

■ Nakonec obligátní otázka: co plánujete v nejbližší době?

V nejbližší době... čekáme na konci března děťátko. Ale předtím mám ještě několik koncertů v Londýně, ve Švýcarsku a v Německu. Kromě toho povedu mistrovské kurzy v Hindemithově nadaci v Bonay... Ráda bych také přijela zase do České republiky, protože se mi tu opravdu líbilo. ■

Britská violoncellistka Catherine Marie Tunnell (1969) patří do kategorie vysoce ceněných interpretů. Od svých devíti let studovala na *Yehudi Menuhin School* pod vedením Maurice Gedrona, Williama Pleetha a Jennifer Ward-Clarke. Od roku 1987, kdy získala zvláštní stipendium na *Royal Northern College of Music* v *Manchesteru* (studovala tam u Moray Welshe a slavného Ralpha Kirshbauma) se táhne souvislá řada úspěchů v soutěžích a stipendijních pobytech: už za studií posbírala velké množství cen, z nichž nejvýznamnější bylo první místo v *Taylor Cello Competition* (Londýn 1993). V letech 1991-1993 získala prestižní stipendium DAAD a také podporu *Martin Musical Scholarsip Fund*, což jí umožnilo studovat u věhlasného profesora Johanna Goritzkého na *Robert Schumann Hochschule für Musik* v Düsseldorfu. Zároveň získala ještě stipendia krále Edwarda VII, Britsko-německého fondu a Flemingovy společnosti. Díky těmto podporám se mohla plně věnovat náročnému repertoáru. Její talent a úsilí byly brzy zúročeny bohatou koncertní činností po celé Evropě (Víděň, Petrohrad, Paříž, Düsseldorf, Weilburg, Varšava, Heidelberg, Heilbronn, Vilnius, Bergen, Lausanne, Florencie...) V roce 1993 vyhrála první cenu na *Mezinárodní violoncellové soutěži* ve Vídni, což jí zajistilo místo první violoncellistky *Württembergského komorního orchestru*.

V roce 1996 získala v Paříži „Cenu Iannis Xenakise“ za nejlepší provedení soudobé skladby a v roce 1997 si ji vybral Sir Colin Davis jako první violoncellistku pro svůj brahmsovský cyklus s *Londýnskou filharmonií*. Od roku 1998 se Catherine Marie Tunnell objevuje také jako hostující první violoncellistka *Lausanského komorního orchestru*.

Tunnell nahrála velké množství CD jak s klasickým, tak soudobým repertoárem, naposledy sólové skladby od J. S. Bacha, Zoltána Kodálye a Horatia Radulescu, a také dua Sergeje Prokofjeva a Bohuslava Martinů s klavíristkou Hannelott Weigelt-Pross. Kromě velkého violoncellového koncertního repertoáru (Boccherini, Haydn, Schumann, Dvořák, Čajkovskij, Lalo, Elgar atd.) se věnuje také sólovým skladbám (Bach, Kodály, Penderecki, Radulescu) a vystupuje v mnohých komorních uskupeních, především v *European Lucero Ensemble*.



slitina

ADAM JAVŮREK

A V A N T G A R D Y A P O P U



Zní to trochu jako paradox,
ale hudebník může být
originální a zároveň vlastně
jen „produkt své doby“.
Svébytný
a přitom velmi silně spjatý
s érou, v níž žije.
Obě „neslučitelné“ tendence
se spojují v hudbě japonské
zpěvačky **Tujiko Noriko**.

Většině lidí jako první naskočí srovnání s Björk. To pouze dokazuje, jak je podobných uměleckých typů málo. Björk je takovým „největším společným jmenovatelem“ s okolním světem, ale ony podobnosti jsou velmi obecné: obě jsou ženy, pocházejí z exotické země (cokoli mimo anglofonní země se může zdát být exotickým), zacházejí s elektronikou a dělají si, co je jim po chuti, nevzdávají se melodie, ale nechrlí laciné popěvky.

Hudba Noriko je tím, čemu krkolomně říkáme „jiný pop“. Skladby nemají daleko k „obyčejným písničkám“ z rádia, jsou zpěvné, prosté, často s primitivními texty – a přesto je všechno vzhůru nohama. Zpěv netouží po bezkonfliktní uhlazenosti, naopak ho hrubě nabourávají různé efekty, dělení sloka – sloka – refrén je po zásluze zapomenuto, na zákony o tříminutové stopáži nikdo nehledí atd.

S něčím podobným se samozřejmě setkáváme často. Nový film Quentina Tarantina *Kill Bill* je zábavným obcováním s brakem, hudba českého labelu Neonarcist Rec. si pohrává s kýčem a retro náladami. Příkladem by bylo dost. Ale většina z nich si velmi dobře uvědomuje, co a proč dělají. Noriko má zvláštní mix popu a avantgardy vrozený, nebo svou přirozenost velmi dobře skrývá. Zdá se, že mezi oběma polohami nerozlišuje, je přesvědčená, že netvoří nic jiného než pop a vůbec neřeší, že by k němu měla přistupovat jinak.

Její přístup si můžeme ukázat na druhé desce *Shojo Toshi* (vydal vídeňský label Mego). Druhá píseň začíná soubojem mezi jednoduchou melodií syntezátoru a agresivními ruchy. Po chvíli se bouřka přežene, vysvitnou tři prostinké melodické linky a s nimi i efekty poškrábaný hlas zpěvačky. Neustále opakuje jednoduchou melodii s ještě prostším textem („Jsi tak krásný“). Další tři minuty si Noriko se základem hraje: přidává další hlasy, pohrává si s delayem, „zasmyčkovává se“, mění barvu tónů, nakonec povolává nazpět ruchy a píseň náhle přiškrtní a utne. To je jiný, „chybný“ pop.

Skladatelkou dřív, než se naděješ

Tujiko Noriko, narozená 28. srpna 1976 v japonské Osace, zpívala sice už od tří let, ale svou budoucnost v hudbě dlouho neviděla. Aktivní hudební životopis totiž jinak začíná až kolem jejích dvacátých narozenin. „*Můj bývalý přítel, se kterým jsem v té době bydlela, si koupil syntezátor a já si s ním také začala hrát,*“ popisovala svoje začátky v rozhovoru pro skug. „*Bavilo mě zpívat si celé hodiny. Všechno vyplynulo velice jednoduše a přirozeně.*“

Že Noriko zpívá a natáčí, je tedy zřejmě do velké míry zásluha technologického vývoje a amaterizace médií. Nástroje, které nadšenci a původně nehudebníci získávají, jsou stále dokonalejší, uživatelsky přístupnější a zároveň finančně dostupnější. Hudební svět stojí v tomto vývoji zřejmě dlouhodobě na špičce (system MIDI oslavil dvacet let), ale podobnou plíživou revolucí prochází i zpracování obrazu, fotografie či publikování psaného slova.

Střet s náhle poddajnou nahrávací technikou velmi rychle nastartoval Noričinu kariéru. Roku 1999 si pořídila vlastní syntezátor a sampler a v lednu příštího roku natočila desku *Keshou to heitai*. První vystoupení nedopadlo zrovna slavně. V rozhovoru pro Vice Magazine přiznala: „*Moc jsem pila a kouřila, takže když jsem měla jít hrát, odešel mi hlas. Nakonec jsem jen pustila svoje CD a předstírala, že zpívám živě.*“

V prosinci roku 2000 se v Tokiu setkala s Peterem Rehbergem (alias Pita) ze slavného rakouského vydavatelství Mego a vnutíla mu svou nahrávku. „*Vlastně jsem totéž udělala i s japonskými labely, ale nikdo nejevil zájem vydávat mou hudbu. Ani jsem se nepokoušela posílat svá demo do zahraničí nebo kamkoliv jinam. Na to jsem asi moc líná.*“

U Rehberga ovšem uspěla a do experimentální stáje Mego tak přibyl trochu cizorodý prvek. V roce 2001 jí vyšla výše zmíněná deska *Shojo Toshi*. Nedlouho poté následovalo minialbum *I Forgot The Title*, které obsahovalo vesměs skladby z těžko sehnatel-

ného debutu, a týž rok vyšlo i album **Hard Ni Sasete**. Noriko pouze drobně inovovala svůj hudební jazyk. Vyznění zůstává stále stejné, jak dokazuje recenze Hynka Dedecia z HIS Voice 6/2002: „*Tujiko Noriko ztělesňuje hravost a i přes melancholicky zabarvené písně dokáže pomocí zvuků rozdávat dětinsky prostou radost, stejně rozmlou a univerzálně srozumitelnou jako její legrační koláže v bookletu.*“

Kočka Noriko

Desky i koncerty Tujiko Noriko si získaly uznání u většiny hudebních publicistů. Recenze ovšem stojí za pozornost i z jiného hlediska. Nejčastější slovo, které se v souvislosti s její hudbou objevuje, je „cute“ (rozkošný). Škála přívlastků je pestrá – narazíme i na přirovnání, že je „hentai verzí André Bretona“ (hentai je pornografická odnož komiksů manga). Její hudbu můžeme tedy srovnávat s katalogem Mego a laptopismy, s Björk, s japonskou scénou, ale můžeme na ni pohlížet také „genderově“.

Článek *Pushing things too far* z německého časopisu Intro nahlíží na Noriko jako na protiklad zpěvačky Kevin Blechdom (recenze viz HIS Voice 5/2003). Zatímco Kevin je velmi explicitní, Noriko se volně pohybuje mezi archetypy „barbie“ a provokativností. Pro lepší pochopení bychom ovšem museli mít k dispozici více překladů jejích textů. Většina z nich zatím zůstává v originálním znění.

Noriko a Blechdom jsou tak – předpokládám, že nic netušíce – další epizodou ve fenoménu „cutesy pop“. Západní hudební scéna postrádala model ženských zpěvaček s nevinným až dětinským projevem z poloviny šedesátých let a jistou náhradu nalezla v Japonsku. Zpěvačky si začala rozdělovat na „cute“ (ty více nevinné; např. Shonen Knife) a „hip“ (model dračice; viz Cibo Matto). Historie se opakuje a zatímco Kevin Blechdom putuje do škatulky „hip“, Tujiko Noriko většinou zůstává v příhrádce lolitek. Uvidíme, co se stane poté, co některé fotky propagující její novou desku *From Tokyo To Naiagara* mají k nevinnosti daleko.

Ted' je na řadě film

Pokud si byla první alba poměrně podobná, tak u nové desky *From Tokyo To Naiagara* dochází k čitelnějším změnám. Noriko vyměnila epicentrum experimentální laptopové produkce Mego za krapet popovější německý label Tomlab. Desku produkoval Aki Onda, s nímž se setkávala už před třemi lety, avšak místo nahrávání s ní pořídil stovky fotografií... Jeho vliv je znát hned v úvodní skladbě *Narita Made*. Rytmičtější podklad je čitelnější a disciplinovanější. Hudba se místy přibližuje hip hopu. Celé album je „zkousnutelnější“ než jeho předchůdci, ale rozhodně nelze mluvit o nějakém zaprodání se. Tujiko stále vychází ze svého hudebního jazyka a rozhlíží se, kam může postoupit dále.

Kombinace dětské hravosti, lidových popěvků, laptopismů a estetiky glitchů zůstává nadále. Ostatně poruchy se jakoby symbolicky promítly rovnou do názvu alba. Tajemná Naiagara není žádné japonské město, nýbrž Niagarské vodopády. „*Jenom jsem si popletla hlásky,*“ řekla Noriko v rozhovoru s Hynkem Dedeciem. „*Japonci to totiž vyslovují jako 'naiagara'.*“

Noriko se může vydat různými směry. Už dlouho se zmiňuje o tom, že ji láká film. „*Neřekla bych, že jsem skladatelka,*“ opo-
novala redaktorovi časopisu skug. „*Pro mě je vytváření hudby stále ještě nová záležitost. Stále mi chybí odstup. Stát se popovou zpěvačkou, to by mohlo být zábavné, ale to, co bych chtěla dělat právě teď, je film.*“

Zatím natočila jen krátkometrážní snímek pro kolínskou dvojici Graw-Böckler, ale ambice má větší: natočit vlastní film. „*Nyní dokončuji scénář a co nejdříve se pokusím sehnat producenta a peníze,*“ píše v e-mailu a dodává „*Neměl by někdo zájem o můj projekt? Byl by někdo schopen pomoci mi s hledáním producenta, nebo se jím rovnou stát?*“ Předáváme dále: neměl by někdo zájem?

V rámci uskupení SlideLab zároveň vyrábí obaly svých alb a připravuje časopis OK Fred. Hudebních nabídek je také dost. Rýsuje se album s AOKI Takamasou, s nímž rovněž koncertuje, a připravuje další desky. Možností je řada, a co víc – všechny jsou zajímavé. ■

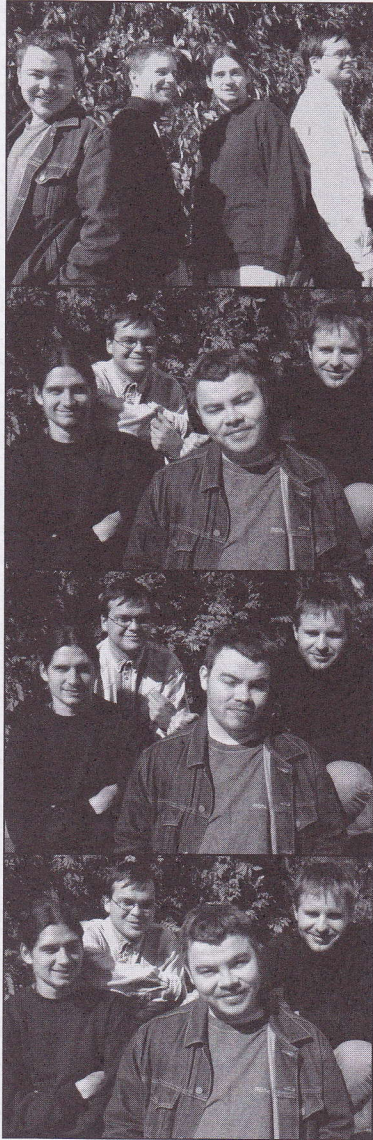
tujiko
noriko

a AOKI TAKAMASA

(viz HIS Voice 5/2003)
vystoupí 5.11. od 19 hodin
v pražském klubu Roxy.

Více na adrese

<http://muteme.g.cz>



Konvergence

Skladatelské sdružení Konvergence je dalším ze sympatických společení mladých hudebníků orientovaných na soudobou hudbu. Sympatických především proto, že hlavním výsledkem jejich činnosti jsou koncerty využívané rovným dílem pro uvádění skladeb členů i děl skladatelů ostatních, „cizích“. Rodí se tak platformy relativně nezávislé na oficiálních a zavedených strukturách a výsledkem je nesporné obohacení scény o hudbu tvůrců nejen začínajících a relativně neznámých, ale i těch slavných, z různých důvodů u nás téměř neuváděných.

Platí to i pro Konvergenci, která byla založena na jaře roku 2002 posluchači HAMU Romanem Pallasem, Tomášem Pálkou, Janem Rybářem a Ondřejem Štochl. Od koncertní premiéry na Forfestu v Kroměříži již vykonali ledacos a, jak se zdá, ještě ledacos vykonají.

■ Hrajete jednak skladby členů sdružení, jednak skladby jiných autorů. Jakých?

Ondřej Štochl (OŠ): Náplň koncertů čerpáme ze tří zdrojů: kromě našich skladeb jsou to skladby zajímavých mladých autorů, kteří jsou u nás zcela neznámí, ale my je známe třeba ze skladatelských kurzů a jejich hudba je nám blízká. Třetím zdrojem pak jsou skladby renomovaných autorů, kteří se u nás hrají málo. Na našich koncertech se již objevily např. skladby L. Beria, P. Bouleze, G. Crumba, M. Feldmana, G. Ligetiho, některé z nich zde byly hrány dokonce vůbec poprvé, např. Feldmanova *Piano and String Quartet*. Crumbovu *Black Angels* jsme hráli jako první český soubor.

■ Co vás spojuje jako skladatele? Dalo by se uvažovat o nějakém společném programu či směru, kterým se vaše tvorba ubírá?

Tomáš Pálka (TP): Styčná plocha je právě ve

společné koncertní činnosti. Jinak každý z nás má hudební zájmy poněkud odlišné, což se nicméně pozitivně odráží v tom, že jednotlivé koncerty nesledují stále tutéž stylovou linii – snažíme se, aby každý koncert byl zaměřený trochu jinak, v rámci toho, na čem se shodneme.

OŠ: Styčné body jsou mezi každou dvojicí. Rozhodně se nedá říct, že by mezi námi byl někdo, kdo by neměl s nikým nic společného. Ale určitě to není tak, že bychom měli společný tvůrčí program, pod který jsme se podepsali a který budeme v příštích letech vyznávat. Např. pro mě a pro Tomáše Pálku byl výrazným vlivem Morton Feldman, kterého jsme hráli a určitě nadále budeme hrát – většina jeho skladeb se u nás nikdy nehrála. S Honzou nás pojí záliba v Holanovi.

Jan Rybář (JR): Já mám například rád Xenakise, takže jsem prosadil, abychom od něj nějakou skladbu pro tuto sezónu nastudovali. Dalším pro mě důležitým skladatelem je Ligeti, který již na našich koncertech také zazněl, a např. Roman Pallas má rád G. Crumba, takže jsme od něj už také něco hráli. Z toho je patrné, že každý má své preference, na základě kterých se pak snažíme postavit koncerty tak, aby fungovaly (tj. aby si skladby vzájemně neodporovaly), ale zároveň tak, aby byly pestré a nebyly všechny sestaveny jen ze skladeb jednoho kompozičního směru, což by byla chyba.

■ Vidíte v působení ostatních českých souborů pro soudobou hudbu nějakou mezeru, kterou byste chtěli zaplnit?

OŠ: Určitou mezeru vidíme právě v dramaturgii koncertů. My se snažíme, aby koncerty působily kompaktně a měly určitou vývojovou linii, aby skladby, které na koncertě zazní, měly jednoho či více společných jmenovatelů –

PETR BAKLA



námět, stylovou příbuznost apod. Rádi bychom, aby koncerty působily dojmem přirozeného celku se srozumitelným vývojem, ne jako přehlídka, na které si skladby vzájemně překáží a nakonec žádná nevyzní tak, jak by si zasloužila.

■ Máte opravdu pocit, že výstavba koncertů, jak ji popisujete, má až takovou důležitost? Je opravdu nutné, aby skladby na sebe navazovaly a tvořily celek? Není to už trochu násilné vzhledem k jednotlivým skladbám, neubírá jim to na samostatnosti a „svéprávnosti“?

OŠ: Já si myslím, že je to to hlavní. Hudba tohoto typu je posluchačům často vzdálená, a aby měl posluchač šanci trochu proniknout do jejího světa a vychutnat jej, je doslova nutné, abychom ho namočili do jednoho láku na delší dobu. Koneckonců, skladby jsou na koncertech vždy v nějakém pořadí a sousedství a není důvod nesnažit se tuto skutečnost proměnit ve výhodu.

■ Když už máte takovéto osvětové a vzdělávací tendence, snažíte se je nějak promítnout např. do programových materiálů, řekněme v podobě hlubšího a zasvěcenějšího komentáře, než je obvyklé?

OŠ: Snažíme. Když jsme hráli *Piano and String Quartet*, byl v programu asi stránkový materiál nejen o vzniku skladby, ale i určitý náznak toho, co posluchač od skladby má očekávat a na co by naopak čekat neměl. Je to skladba vyjadřující stav, nikoli proces, a to by posluchač měl vědět a nečekat třeba na nějakou výraznou změnu. Pro *Black Angels* nám napsal vynikající komentář prof. Kučera – informace o podhoubí vzniku skladby, na co reagovala, citace, které obsahuje atd. To si myslím, že posluchači ocení.

■ Pojdme ještě k vaší dosavadní činnosti. Vybavuji si, že kromě normálních koncertů došlo i ke spolupráci s Českým rozhlasem.

TP: To byl koncert v přímém přenosu v rámci Studia 1, v dubnu, program sestával z našich skladeb a Feldmanovy *I Met Heine on the Rue Fürstenberg*. Bylo to vlastně takové uvedení Konvergence do širšího povědomí, včetně rozhovoru „kdo jsme a co chceme“.

OŠ: Kromě toho jsme dělali čtyři pořady s Wandou Dobrovskou, kde jsme pouštěli naše skladby a mluvili o nich. Další spolupráce je snad otázkou času, problém je, že v úvahu připadají jen dva pořady (Studio 1 a Musica moderna), ve kterých bychom se mohli objevit, a samozřejmě nejsme jediní, kdo má zájem.

■ Co připravujete letos?

OŠ: Hlavně se soustředíme na naši koncertní řadu v Praze. Chystáme celkem čtyři koncerty (první bude 10. 12. u Sv. Vavřince v Hellichově ulici v Praze), z nichž jeden představí prostorové kompozice členů sdružení a Geralda Resche, což je nedávný absolvent Vídeňské akademie, osobitě se pohybující

někde mezi strukturalismem a spektrální hudbou. Co se týče známějších jmen, připravuje se – jak již bylo zmíněno – něco od Xenakise, Roman sebral odvahu a chystá se nacvičit Crumbův *Makrokosmos II*, David Kalhous zahraje minimálně první sešit Ligetiho *Etud*. Dále bude od Feldmana *Viola in my Life* na onom „prostorovém“ koncertě, Lutosławského *Grave*, *5. smyčcový kvartet* od Kopelenta a trio P. Manouryho.

TP: Jinak nás čeká např. vystoupení v Bratislavě na festivalu Melos-Étos (kromě skladby Honzy Rybáře zahrajeme smyčcové kvartety od V. Janáčekové a M. Kopelenta) a rovněž budeme hrát v Brně na Expozici nové hudby, kde asi mj. zopakujeme *Black Angels*.

■ Jsou nějakí mladí skladatelé mimo sdružení, ke kterým se vracíte?

OŠ: Hráli jsme kvartet od Jany Kmiťové, skladbu Mariána Lejavy, zajímavá skladba byla od Kathariny Rosenberger a velmi zajímavý je též Polák Michal Pawelek, který už snad začíná být za hranicemi trochu známý. K těmto jménům se určitě budeme nadále vracet, něco se připravuje už na tuto sezónu. Chystáme také spolupráci s rakouským sdružením Gegenklang, které založil už zmíněný G. Resch.

TP: Dost také zařazujeme mladé skladatele, které potkáme na kurzech v Českém Krumlově. To je významný zdroj kontaktů.

■ Ačkoli jste všichni zdatní instrumentalisté, je určitě nutná i spolupráce s dalšími interprety. Snažíte se vytvořit nějaký okruh užších spolupracovníků?

OŠ: V každém případě. Pro letošní rok už jsme vytvořili soubor, který bude vystupovat pod názvem Corona a skládá se z flétny, klarinetu, smyčcového kvarteta, bicích a klavíru. V případě potřeby jiných nástrojů máme okruh známých, kteří jsou ochotni spolupracovat, jsme též připraveni využívat repertoáru spátených sólistů – například v loňské sezóně tak vystoupil v rámci našeho koncertu klarinetista Karel Dohnal s Beriovou *Sequenza IX*.

■ Nakonec si trochu rýpnu: nemám pocit, že bych na koncertech soudobé hudby potkával nějak mnoho posluchačů kompozice (o ostatních oborech ani nemluvě). Člověk by si naivně mohl myslet, že skoro všichni budou chodit skoro na všechno... Kdo tedy vlastně má na koncerty chodit, když už to ani profesionály nezajímá?

JR: Kdokoli, hlavně když to budou lidi mimo obor.

OŠ: To pak pochopitelně hodně závisí na prostředcích na propagaci – na koncerty s nadačními penězi jakž takž vystačíme, ale na nějakou masivnější propagaci už to nestačí. Každopádně chceme řadovému posluchači tuto hudbu zpřístupnit, ale má to svoje hranice. V žádném případě nebudeme dělat estrádu s tanečníky, reflektory apod. Jinými slovy, nechceme posluchače lákat na něco, co se hudby vlastně netýká.



Roman Pallas (1978)

Studoval klavír a skladbu na konzervatoři v Teplicích, od roku 1999 je posluchačem skladby na HAMU ve třídě I. Loudové. Pracuje též jako sbormistr litoměřického dívčího sboru Puellae cantantes. K jeho inspiračním zdrojům patří minimalisté, G. Crumb, F. Zappa.



Tomáš Pálka (1978)

Po gymnáziu vystudoval kompozici na brněnské konzervatoři u P. Nováka, v současnosti studuje na HAMU u M. Kopelenta. Spolupracuje jako klavírista s činoherním orchestrem ND v Brně, jako houslista s orchestrem Musica Figuralis a působí též v Pražském filharmonickém sboru. Inklinuje ke statickému plynutí hudebního dění v hladině nižší dynamiky.



Jan Rybář (1981)

Na Gymnáziu Jana Nerudy v Praze studoval klavír a skladbu (V. Tichý), nyní je posluchačem magisterského stupně v kompoziční třídě M. Slavického na HAMU. Zabývá se různými typy modálních technik a jejich skloubením se sólností, velkou pozornost věnuje vokální tvorbě.

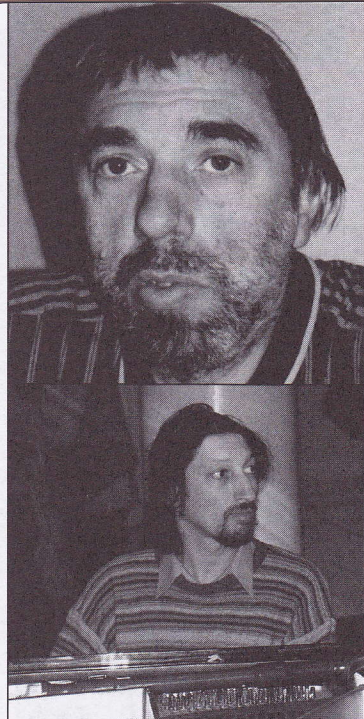


Ondřej Štochl (1975)

Studoval hru na violu na Pražské konzervatoři, kde také začal se studiem kompozice. V roce 2003 absolvoval skladbu na HAMU jako žák M. Kopelenta. Nyní pracuje jako učitel na ZUŠ v Hostivaři a na konzervatoři v Teplicích. Svou hudební řeč opírá o atonální vertikálu a důraz na témbro, jeho cílem je vyjádření stavu pomocí hudby – iluze hudebního bezčasí.

konvergence

(Pozn.: R. Pallas byl u rozhovoru též přítomen a vesměs souhlasně mručel)



Eduard Artěmjev
Roman Stoljar

VÍTĚSLAV MIKEŠ

elektřiny z Ruska

ANEB JAKÁ JE PODOBA SOUDOBÉ RUSKÉ ELEKTRONICKÉ
A ELEKTROAKUSTICKÉ HUDBY

www.electroshock.ru

Přestože snahy propojení hudby s možnostmi elektroniky šly ruku v ruce s technickým vývojem (vzpomeňme např. první významnější upotřebitelné elektronické nástroje – Těrmenuv theremin, Martenotovy vlny či Trautweinovo trautonium), počátky tzv. konkrétní a elektroakustické hudby jako novodobých hudebních směrů bývají dávány do spojitosti až se založením studií v Paříži a Kolíně nad Rýnem. Stalo se tak v době, kdy se XX. století pozvolna přehupovalo do své druhé poloviny. Zájem o tyto oblasti dal následně vzniknout studiím na mnohých dalších místech, mezi nimiž nechyběla ani Moskva.

Moskevské studium elektronické hudby bylo zřízeno v roce 1967 při Ústavu aplikované matematiky na Lomonosově univerzitě z podnětu akademika Milionščikova. Mohlo se pyšnit na svou dobu unikátním syntezátorem z konce 50. let, nazvaným „ANS“, jehož autorem byl fyzik Jevgenij Alexandrovič Murzin (1915-1970). Ten věnoval výsledek své několikaleté práce památce A. N. Skrjabin (jeho iniciály daly nástroji i jméno), nepochybně v návaznosti na Skrjabinův tzv. světelný klavír; zkonstruovaný pro koncertní provedení jeho symfonické básně *Promětheus (Poema ohně)*. Murzinův syntezátor, dodnes funkční a využívaný, je založen na optickém generování zvukových vln; má 720 ovladatelných generátorů, které zabírají 10 oktáv (jedna oktáva je rozčleněna na 72 intervalů). Skladatel se při komponování trochu podobá malíři: na sklo (které slouží jako svého druhu partitura), pokryté neprůhlednou a nezasychající barvou, zapisuje „noty“ tak, že na určitých místech tuto barvu stírá speciálním kódovacím zařízením.

Syntezátor „ANS“ (ačkoli nepředstavoval jediné vybavení moskevského studia – např. v roce 1972 sem byl zakoupen „Sinty-100“ firmy Taylor) lákal ze zcela pochopitelných důvodů k experimentování mladé představitele sovětské avantgardy 60. let: své kompozice tak na něm zaznamenali např. Oleg Buloškin (*Tainstvo*), Sofia Gubajdulina (*Vivente Non-Vivente*), Edison Děnísov (*Penie ptic*), Alfred Schnittke (*Potok*), Šandor Kalloš (*Severnaja skazka*), Alexandr Němtin (*Sljozy*), Eduard Artěmjev či Stanislav Krejčí. Nás budou zajímat především dvě poslední jmenované postavy, pro něž se oblast elektroakustické hudby stala víc než jen dočasným zastavením a věnují se jí do současné doby.

Eduarda Nikolajeviče Artěmjeva (*1937) lze bez nadsázky nazvat nestorem ruské elektroakustické hudby a jejím nejznámějším představitelem. Proslavil se zejména filmovou hudbou ke snímkům Andreje Tarkovského (*Solaris*, *Zrcadlo* a *Stalker*), Androna (Andreje) Michalkova-Končalovského (*Sibiriada*, *Odyseja*) či Nikity Michalkova (*Otrokyně lásky*, *Urga*, *Unavení sluncem*), nicméně hudba k filmům je jen jednou z mnoha hudebních oblastí, kam zasáhl. V 60. a 70. letech se E. Artěmjev plně ztotožňoval s estetikou avantgardy. Skladby, které zkomponoval na syntezátoru „ANS“, patří vůbec k těm nejzajímavějším, jež na něm byly zaznamenány: např. *Mozaika* (1967), *Dvanáct vzgladov na mír zvuka: variací na odín zvuk* (Dvanáct pohledů na svět zvuku: variace na jeden zvuk, 1969). V 80. letech však dochází v Artěmjevově tvorbě ke zlomu: pod vlivem rocku a dobově se rozmáhajících muzikálů typu *Jesus Christ Superstar* se tento skladatel ocitá na půdě polystylové syntézy, opírající se zejména o art-rockový podklad (za účelem provozování svých kompozic formuje i vlastní art-rockové seskupení „Bumerang“). Typickou ukázkou tohoto přerodu je kantáta *Ritual*, napsaná na texty Pierra de Coubertaina při příležitosti moskevských Olympijských her v roce 1980, a později revidovaná pod názvem *Oda dobromu věstníku* (viz recenze v HV 5/2003). Artěmjev ke svému přístupu v této skladbě podotýká: „Rozhodl jsem se jít cestou symbiózy všech mně dostupných výrazových prostředků. Každou část kantáty jsem napsal v odlišném žánru, tmelící osou se tu pak staly výrazové možnosti elektroniky.“ Do podobného estetického obalu jsou zahaleny i následující Artěmjevovy skladby, např. kantáta *Těplo zemli* (1981), *Fantom iz Mongolii* (1991), *Leto* (1989; na texty litevského básníka S. Gedy) apod. Podle několika kratších úryvků ze v současné době přepracovávané opery *Raskolnikov* (podle románu F. M. Dostojevského *Zločin a trest*), jež se mi naskytlo vyslechnout, by se měla výše uvedená charakteristika týkat i tohoto díla, které je nachystáno jako velkolepý projekt, plánovaný na začátek roku 2004.

Veškerá hudební tvorba **Stanislava Krejčího** (*1936) je spjata se syntezátorem „ANS“ (dnes je Krejčí považován za jeho

„opatrovníka“), a tento původem gruzínský inženýr a skladatel zosobňuje akademičtější linii ruské elektronické hudby. Jeho vůbec první kompozici v tomto žánru byla hudba k filmu *Kosmos* (1961), na níž spolupracoval s Eduardem Artěmjevem. Mnohé jeho skladby se svým duchem přibližují ke konkrétní hudbě francouzských poválečných skladatelů – P. Schaeffera, E. Varése ad. Pro Krejčího styl je z tohoto pohledu charakteristická *Muzyka dlja děreva i metalla* (Hudba pro dřevo a kov), a to včetně ideového záměru: „Většina hudebních nástrojů je vyrobena ze dřeva a kovu, samotné tyto materiály však také žijí svými zvuky. To mě podnítilo k napsání skladby ze zvuků, jež jsou tyto materiály schopny vydávat.“ Pozoruhodné jsou ale i další kompozice, např. triptych *Okean*, v němž se syntetické zvuky organicky prolétají s hlasy delfínů, šuměním vln a bicími nástroji, či *Ellipsiada*, kde je využit akustický nástroj ovaloid, zkonstruovaný inženýrem Vjačeslavem Kolečukem. Většinu svého kompozičního úsilí Stanislav Krejčí však soustředí do hudby k filmům (mj. *Prichoditě zavtra*, *Osvobožděni* ad.), divadelním představením či rozhlasovým hrám.

V roce 1990 byla založena ruská **Asociace elektroakustické hudby**, jež se stala součástí International Confederation for Electroacoustic Music (ICEM). V jejím čele stojí – jak jinak – E. Artěmjev. AEH funguje jako zastřešující organizace pro skladatele, teoretiky, programátory, producenty ad. pohybuje se v dané oblasti, nicméně v současné době se nachází v poněkud somnambulním stavu. Východisko z této situace se proto rozhodnul najít jeden z jejích členů – syn Eduarda Artěmjeva Artěmij, který spolu s producentem Vladimírem Krupnickým založil v Moskvě v roce 1997 nahrávací studio a vydavatelství **Electroshock**, jehož duší je dodnes. Oproti Asociaci působí tento podnik jako svěží vítr a de facto přenesl těžiště dění v ruské elektronické a elektroakustické hudbě na svou půdu. Snaží se ji prezentovat a propagovat nejen v Rusku, ale i na Západě. Hlavní podobou této prezentace je vydávání kompaktních disků a různé formy koncertní nebo quasi koncertní produkce.

Od počátku existence Electroshocku vyšly na této značce necelé čtyři desítky CD, na nichž jsou zachyceny nejrůznorodější modifikace přístupů k využití moderních technologií v hudbě. Možnost širší konfrontace těchto pojetí umocňuje i skutečnost, že mezi vydanými autory nalézáme nejen skladatele ruské, ale i zahraniční. Katalog vydavatelství obsahuje mj. profilová alba Eduarda Artěmjeva (*Music from Motion Pictures Solaris, The Mirror, Stalker, Three Odes; Odyssey; A Book of Impressions*), Stanislava Krejčího (*ANSiana; Voices and Movement*), Victora Cerulla (*Visions – Homage to Andrei Tarkovskij*), Richarda Bone (*Indium*), Antanase Jasenky (*Deusexmachina*), sólové a společné projekty Artěmije Artěmjeva (viz níže), Romana Stoljara (*Credo*) či Anatolije Pereslegina (*Download the God; Fastgod: e-psalms*).

Druhou skupinu „electroshockovských“ alb tvoří série kompilací, nazvaných prostě *Electroshock Presents Electroacoustic Music*. Vyšlo již 8 dílů a je na nich zastoupena hudba ruských elektroniků starších i mladších generací (E. Artěmjev, A. Artěmjev, V. Komarov,

A. Rodionov, A. Vasiljev, T. Bujevskij, V. Nikolajev, A. Pereslegin ad.), i mnoha skladatelů z nejrůznějších koutů světa (Estonec Peeter Vahi, Němec Dieter Moebius, Ital Diego Minciacci, Fin Jukka Ruohomaki, Francouzka Claire Laronde, Američan Robin Julian Heifetz ad.). Nejpozoruhodnější z této sady kompilací je ovšem její čtvrtý díl, který přináší unikátní archivní nahrávky skladeb zkomponovaných na syntezátoru „ANS“ v letech 1964 – 1971.

Co se týče veřejné prezentace děl skladatelů z okruhu Electroshocku, jedné z jejích podob jsem měl možnost být přítomný na festivalu *Jauna muzika* ve Vilniusu v dubnu letošního roku. Šlo o audio-vizuální projekt, na němž byly představeny vybrané skladby „electroshockovců“ v podobě videoklipů. Jak k tomuto propojení došlo? „Na začátku prosince 2002 jsme se rozhodli, že hudba, která se vydává na značce Electroshock Records, vyžaduje úplně jiné video, než jaké většinou doprovází elektronickou hudbu (krajiny, moře, příroda, počítačová grafika atd.), a tak jsme měsíc a půl společně s mým přítelem Vladimírem Krupnickým experimentovali v jeho video-studiu. Jako výsledek práce se Sovětskou kronikou 20. – 30. let a starými klasickými filmy se za pomoci nejnovějších počítačových technologií zrodilo něco, co podle mého názoru ještě nebylo ve spojení s elektronickou hudbou demonstrováno: smíšení filmového realizmu a dramatu s estetikou elektronické a elektroakustické hudby. Pouze ve dvou případech jsme si dovolili experiment s počítačovou grafikou, ale ty nevybočují z rámce našeho videoprogramu. Myslím, že se nám vše podařilo zvládnout stylově a harmonicky, v duchu atmosféry skladeb. Tento program přitahuje zájem ze strany posluchačů, kteří vydrží pozorně sledovat hudbu a obrazy celých sto-deset minut.“

Video-koncerty však nejsou jedinou formou prezentace děl autorů, vydávaných Electroshockem. Organizujeme tzv. tape concerts, miniopery atd. Přesto se mi zdá, že video-prezentace je nejvíce vyhovující kombinace, která vyvolává u posluchačů

silnější emoce, než by byla schopna vyvolat samotná hudba.“ (A. Artěmjev)

O Eduardu Artěmjevovi a Stanislavu Krejčím, které je dnes možné počítat také do okruhu Electroshocku, již byla řeč výše. Z ostatních uvedených autorů bych chtěl ještě upozornit na tři, jejichž tvůrčí činnost lze označit za nejpodnětější: A. Artěmjeva, A. Pereslegina a R. Stoljara.

Jako umělecká osobnost je **Artěmij Artěmjev** (*1966) dokonalým důkazem toho, že jablko nepadá daleko od stromu. Do roku 1987 sbíral zkušenosti jako klávesista v různých moskevských rockových seskupeních, aby se poté, obklopený bateriemi syntezátorů, vydal na cestu experimentování se zvukem. Stejně jako jeho otec píše často hudbu k filmům, divadelním představením a televizním pořadům. Z jeho četných kooperací v této sféře jmenujme alespoň některé: s Olegem Fominem (*Mytar; Put' vašej žizni, Milij Ep*), Tigranem Keosajanem (*Bednaja Saša*, televizní seriál *Děla smešnyje, děla semejnyje*), Isaakem Fridbergem (*Progulka po ešafotu*, televizní seriál *Azbuka ljubvi*), Olegem Tabakovem (divadelní hra *Čempiony*) či Georgijem Paradzanovem (*Ja – čajka*). Jak sám uvádí, filmová tvor-



Artěmij Artěmjev

ba není jeho dominantním zájmem; spíše se harmonicky doplňuje s jeho samostatnými či společnými projekty: „*V podstatě všechna má hudba, kterou píšu pro alba, má své pokračování ve filmu nebo naopak je z filmu vyřata a upravena pro vydání na CD.*“

Diskografie A. Artěmjeva je poměrně bohatá, i když z hlediska originality poněkud kolísavá. Obsahuje alba jak sólová, tak vzniklá ve spolupráci s dalšími hudebníky. Z těch prvních bych rád upozornil zejména na rané projekty, které se zrodily ještě před vznikem Electroshocku, a jimiž byla poté zahájena vydavatelská činnost tohoto labelu: *The Warning* (1993), *Cold* (1995) a *Point of Intersection* (1997). Artěmjev již na těchto albech překvapivě mluví vlastním jazykem, libujícím si v rozsáhlých zvukových plochách a meditativnosti a balancujícím někdy na hranici kýče (což se ovšem od podobné hudby celkem očekává). Důraz klade zejména na kvalitu zvuku, což jej odlišuje od některých plytkých syntezátorových „mágů“, a také na melodii, jež se polyfonně vlní mezi jednotlivými zvukovými vrstvami. Svému rukopisu zůstává Artěmjev věrný i na dalších dvou albech, *Five Mystery Tales of Asia* (1998) a *Mysticism of Sound* (1999). Přece se mi zdá, že nápaditějšími a na poslech více přitažlivými jsou jeho společné projekty s Richardem Willemanem, duší britské skupiny „Karda Estra“ (*Equilibrium*, 2002), Phillipem B. Klinglerem (*Dreams in Moving Space*, 2000; *A Moment of Infinity*, 2002), kytaristou Peterem Frohmaderem (*Space Icon*, 2000; *Transfiguration*, 2002) a Christopherem de Laurenti (*57 Minutes to Silence*, 2002). Pro zajímavost ještě dodejme, že A. Artěmjev byl autorem hudebního doprovodu k multimediální laserové show předvedené při příležitosti nedávných oslav výročí 300 let od založení Petrohradu.

Svěráznou postavou, radící se k okruhu skladatelů Electroshocku, je **Anatolij Pereslegin** (*1954), který původně vystudoval architekturu, a teprve později se začal vážněji zabývat elektroakustickou hudbou. V 80. letech psal hlavně hudbu k animovaným filmům, k nimž se vrátil v roce 2000 (hudba k seriálu *Ivan a Mitrofan*). Hrál v různých rockových skupinách, založil i vlastní projekt s názvem „Sobaki Mebiusa“ (Mebiovi psi), který spadl pod křídla asociace nestandardně smýšlejících hudebníků „Post-Rock“ známého jazzového saxofonisty Alexeje Kozlova. V polovině 90. let se Pereslegin pře-

sunul do Izraele a kromě jiného se v Jeruzalémě a dalších izraelských městech podílel na organizaci koncertů elektronické hudby.

Na značce Electroshock Peresleginovi dosud vyšla dvě nadmíru pozoruhodná tématická alba, *Download the God* (2000) a *Fastgod: e-psalms* (2002), která výstižně dokumentují osobitost rukopisu jejich autora. Peresleginův styl se opírá o monotónní repetování hudebních frází, jehož výsledkem je jakýsi temný psychedelický minimalismus; vyznačuje se zvukovou hutností a emocionální vypjatostí koncentrované energie. Obě alba mají společnou základní ideu: střet náboženské tradice (první album se vyrovnává se starozákonními texty z Knihy proroků, druhé zpracovává Davidovy žalmy) s moderními technologiemi, k čemuž skladatel podotýká: „*Můj názor na náboženství zdaleka není jednoznačný. Biblická témata a motivy působily na umělce odjakživa, takže tím, že si je vybírám, pokračuji pouze v dlouhověké tradici.*“

Roman Stoljar (*1967) představuje ve „společnosti“ všech výše uvedených skladatelů do jisté míry odchylku: zosobňuje totiž typ autora, který je neodlučitelně spjatý s živou praxí. Vystudoval jazzový klavír a kompozici v Novosibirsku, často vystupuje, a to s interprety nejrozumnějšího žánrového zaměření, švýcarskou free jazzovou kapelou „Kieloor Entartet“ počínaje a bulharským folklórním ansámblem „Lot Lorien“ konče (pro nás bude zajímavé, že spolupracoval i s Vojtěchem a Irenou Havlovými), což má značný vliv na jeho těžko zařaditelnou tvorbu. Ta osciluje na pomezí improvizace a komponovanosti a mísí se v ní nejrozumnější starší i moderní kompoziční prvky s vlivy etnické hudby.

V roce 2000 spolu s mladou zpěvačkou Jelenou Silantěvovou založil duet „SHANTI“, pro který napsal vokální suitu *Songs of the Seasons* (na texty Williama Blakea) a aranžoval anglické a skotské lidové písně. Suita se s dalšími dvěma skladbami – koncertem pro improvizátora a zvukovou stopu *CREDO RS* (1993) a *Meditation* (1999) – stala podkladem pro Stoljarovo profilové album *Credo* (2003; viz recenze v HV 4/2003), které jakožto koncertní záznam tvoří v kontextu vycizelovaných studiových nahrávek vydávaných Electroshockem naprostou výjimku, stvrzující však charakter Stoljarovy hudební individuality. ■



NEW MUSIC 2003 MARATHON

Pátek 14. 11. ve 20:00 kostel U Salvátora, Salvátorská 1, Praha 1

Arvo Pärt – Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem

Česká premiéra vrcholného díla světoznámého estonského skladatele.

Sobota 15. 11. ve 20:00, Divadlo Archa, Na Poříčí 26, Praha 1

Paul Panhuysen – The Long String Installation

Zvukově-prostorová instalace zaplní vstupní prostory divadla.

Agon Orchestra – Čeští mladší II.

Koncert z děl nastupující generace českých skladatelů.

Neděle 16. 11. ve 20:00, Divadlo Archa

Martin Burtas – Údel, Ľubomír Burg – Smrť v kuchyni

Dvě absurdní operní hříčky, vzniklé na půdě bratislavského divadla Stoka.

Pondělí 17. 11. od 17:00 do 24:00, Divadlo Archa

Koncertní maraton pro vytrvalce.

The Smith Quartet (GB)

John Adams, Philip Glass, Steve Martland, Kevin Volans

Steffen Schleiermacher & Ensemble Avantgarde (D)

Terry Riley, Erik Satie

Bernhard Lang & LaLeLoo (A)

10. ročník mezinárodní přehlídky současné hudby pořádá Společnost pro novou hudbu ve spolupráci s Divadlem Archa, spolupořadatel Hlavní město Praha. Podpořili British Council, Goethe Institut, Polský institut, Estonské velvyslanectví, MK ČR, Nadace CHF, Nadace OSA, Velvyslanectví Nizozemského království, Centrum pro současné umění Praha. Mediální partner His Voice. www.archatheatre.cz

BIZARNÍ HRAVOST. zn. sonig

HYNEK DEDECIUS

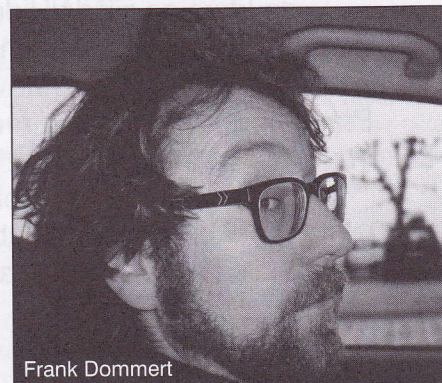
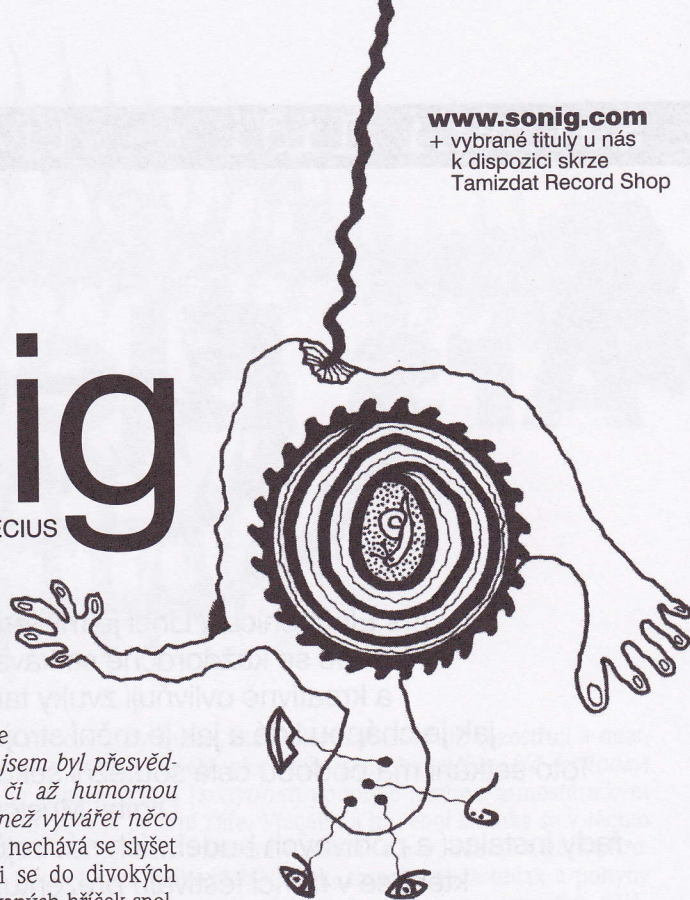
Odškrtneme-li ze současné hudební produkce kalkulacemi a marketingem podryté a zmutované komerční nahrávky, zbývají nám nejrůznější okrajové variace usilující o osobitou a povětšinou nějakým prvkem odlišující se tvorbu. V této pro nás zajímavé oblasti se ovšem zase u umělců, kteří si jdou za svým nevnímaje okolní vývoj, mnohdy setkáváme s až příliš vážně pojímaným individualistickým přístupem vrcholícím v izolaci, jež obvykle končí slepou uličkou. Takoví hudebníci se nedokáží povznést nad své ego a u labelu Sonig pro ně není místo – tam totiž vydávají téměř výhradně seriózní neseříozní.

Nezávislá značka Sonig se sídlem v Kolíně nad Rýnem existuje od roku 1997 a v průběhu let si vydobyla pozici jednoho z nejrespektovanějších a zároveň nejoriginálnějších vydavatelů světa. Jejím krédem bylo vždy „*natahovat hranici mezi digitálními a analogovými technologiemi a podporovat odlišné pohledy na věc*“ a na rozdíl od u malých labelů obvykle uplatňované žánrové čistoty vítá opak: různorodost, nadstylovost, nestandardnost. Charakteristiku, již Sonig sám sebe definuje jako domov roztodivných projektů z oblasti elektroakustických experimentů a improvizace, lze proto chápat pouze jako vynucenou a nutně nepřesnou. Hlava stáje Frank Dommert na otázku, podle čeho vybírá své svěřence, podotýká: „*Vyhledáváme muzikanty, kteří mají jasnou vizi, budují svůj vlastní specifický styl a dokáží se opravdu kriticky podívat na to, co vytváří a jaké nástroje k tomu používají*“. Požaduje tedy zodpovědný přístup a to navzdory skutečnosti, že velkou část jím posvěcených nahrávek můžeme označit za poněkud neregulérní, bizarní pop či snad přímo (leč dosti povrchně) jakési „blázniviny“.

Zřejmě nejmarkantněji slyšitelným společným rysem tvůrců pod hlavičkou Sonig je bezmezná hravost. Jejich odvážné experimentování se spíše než k extrémním zvukovým polohám či minimalistickým výzkumům přiklání k dováděvým kombinování nečekaných prvků, zesměšňování vážného a nezbednost prozrazujícímu mršení a efektování. Z desek (a ještě více pak z živých vystoupení) je cítit, jak se autoři baví, jak si manipulaci s vybave-

ním užívají a jak horečnatě zkoušejí stále nové a nové vylomeniny. Přitom se ovšem nejedná o ubohé zlehčování, ale poctivou práci. „*Vždycky jsem byl přesvědčen, že skládat hravou či až humornou hudbu je mnohem těžší než vytvářet něco temného a depresivního*“, nechává se slyšet Frank a zaposloucháme-li se do divokých a zároveň velice komplikovaných hříček spolků **Aelters**, **Scratch Pet Land** nebo **Mouse On Mars**, musíme mu dát za pravdu. Humor a experiment zrovna nebývají častou asociační dvojicí, nicméně v případě nahrávek labelu Sonig je tento mix takřka pravidlem. A možná také proto slaví solidní úspěchy v zemi podivnostem zaslíbené, tedy Japonsku.

Z katalogu vydavatelství září především jedno jméno – **Mouse On Mars**. Ačkoli tento již více než desetiletý plod spolupráce dvojky Andi Toma a Jan St. Werner patří mezi nejvlivnější (a zřejmě ne tak docela náležitě doceněné) kolosy elektronické hudby, stál vždy poněkud stranou, na vlastním pozemku s cedulí „zruš všechna pravidla“. Podívejme se však zběžně na několik aktuálních titulů. Čekání na následníka prozatím poslední desky **MOM Idiology** nedávno ukrátilo třetí album Janova sólového projektu **Lithops** (Werner je jinak činný také v ambientním duu Microstoria s Markusem Poppem) s názvem **Script**, kde uplatnil své jedinečné rytmické perverzity i rozpustilou manipulaci s pestrobarevnými zvuky. Ženský princip zastupuje hlasová kouzelnice Yvonne Cornelius aka **Niobe** s nezvykle destruovanou pseudosoundtrackovou deskou **Tse Tse**, mistr nekonečných názvů **Schlammpeitziger** přináší čerstvý nános Casio mánie a Brit Adam Butler s uměleckým jménem **Vert** již třetí sbírku na klavírních melodiích postavené elektroniky. Velmi aktivní ovšem byla v poslední době i francouzská část osazenstva: novinky předložil desetičlenný **Fan Club Orchestra** (live-electronic-improv) i analogový slepovač útržků **Aelters**. Sonig v nejbližší době chystá limitovanou edici dvanáctipalcových ep plus nové desky s podpisy **Donna Summer**, **Workshop** a **F. X. Randomiz**. ■



Frank Dommert



Wevie Stonder



Vert

Ars Electronica

2003

DENISA KERA

Ars Electronica v Linci je místem, kde se každoročně setkávají a kreativně ovlivňují zvuky tak, jak je chápou lidé a jak je mění stroje. Toto setkání má podobu celé soutěžní sekce Digital Musics, řady instalací a podivných hudebních nástrojů, které se v rámci festivalu prezentují. Linec je v září digitální metropolí, do které se sjíždějí lidé z celého světa, aby zkoumali a prezentovali umělecké možnosti nových technologií. Právě hudba je jedním z možných způsobů komunikace a interakce mezi lidmi a počítači, jak o tom svědčí již hudební performance ze 70. let (například Joel Chadabe, *Solo* z 1978), a tuto tradici se Ars Electronica snaží zdůraznit.

Elektronický zvuk v případě analogových nástrojů a později i digitální zvuk jsou médii překladu, kterým se "zviditelňuje" nejen naše působení na počítače a různé stroje, ale také jejich snaha o působení v našem světě. Podobná hudba často objevuje a ukazuje estetickou rovinu interakce mezi lidmi a stroji nebo mezi samotnými stroji. Někdy se proto podobá i etnologickému výzkumu nového místa vzdáleného naší civilizaci, které zachází se zvuky i obrazy zcela jiným způsobem, než na který jsme zvyklí. Tyto překlady a kreativní "výměny" jsou pak vykročením do neznámé země, které nemá skončit další kolonizací, ať už lidí nebo strojů.

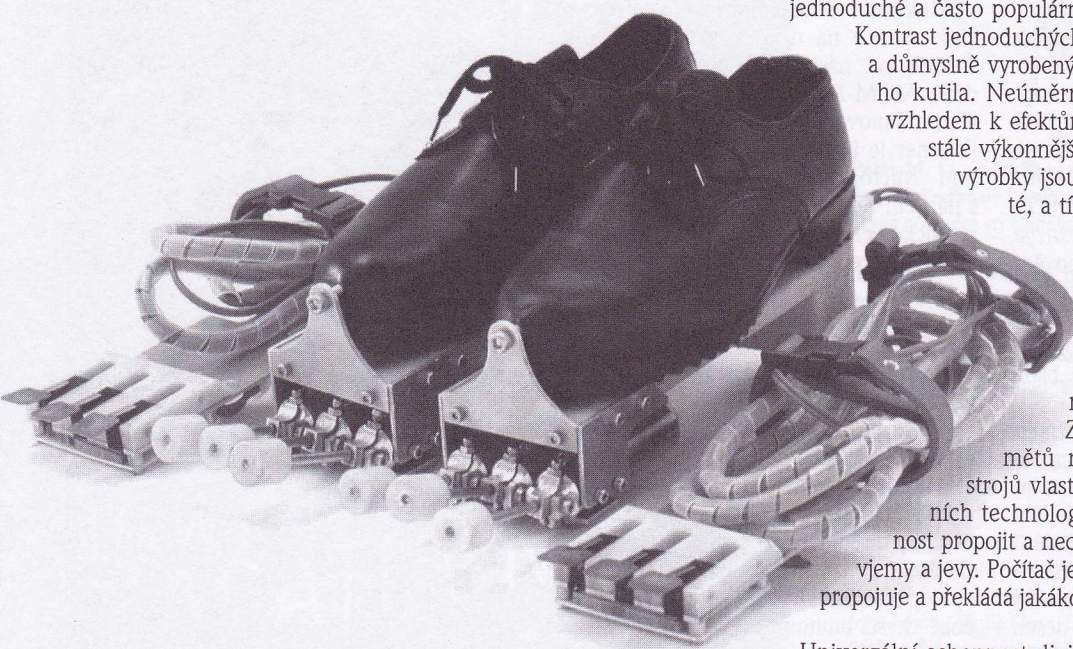
Surrealistický orchestr Maywa Denkiho

Zajímavým vykročením do neznámé země a propojením zvuků lidí a strojů je projekt a performance japonského umělce **Maywa Denkiho** *Tsukuba series* (www.maywadenki.com), který zahájil letošní Ars Electronicu. Umělci se podařilo ukázat nejen, že hudební nástroje jsou všude kolem nás, ale že hudba a zvuky jsou tím nejmírumilovnějším způsobem, jak navázat vztah se světem strojů, ať už jsou digitální nebo ryze mechanické. Jeho výrobky (či produkty, jak tyto podivné hudební nástroje nazývá) napodobují svým vzhledem ryby, letadla, květiny atd., slouží pro šílené koncerty, ve kterých už není jasné, kdo nebo co hraje na co. Neuvěřitelné kombinace běžných předmětů a lidského těla mají nejbližší k surrealistickým malbám. Pohyby motorů a elektromagnetů v různých mechanických mašinách o síle 100 V spolu s lidskými pohyby v těchto koncertech "hrají" jednoduché a často populární melodie, které působí jako parodie.

Kontrast jednoduchých a kýčovitých skladeb a velice složitě a důmyslně vyrobených nástrojů tak působí jako dílo šíleného kutíla. Neúměrnost vynaloženého úsilí a prostředků vzhledem k efektům je vlastně opakem dnešního hledání stále výkonnější, levnější a lepší technologie. Denkiho výrobky jsou záměrně redundantní, zbytečně složité, a tím i zábavné. Název *Tsukuba series* je pak ironickým použitím jména japonského města proslaveného nejnovějšími technologiemi, které neodpovídá těmto hudebním "retro" nástrojům kutílské fantazie vytvořeným z předmětů každodenní zkušenosti obyčejným kutilem.

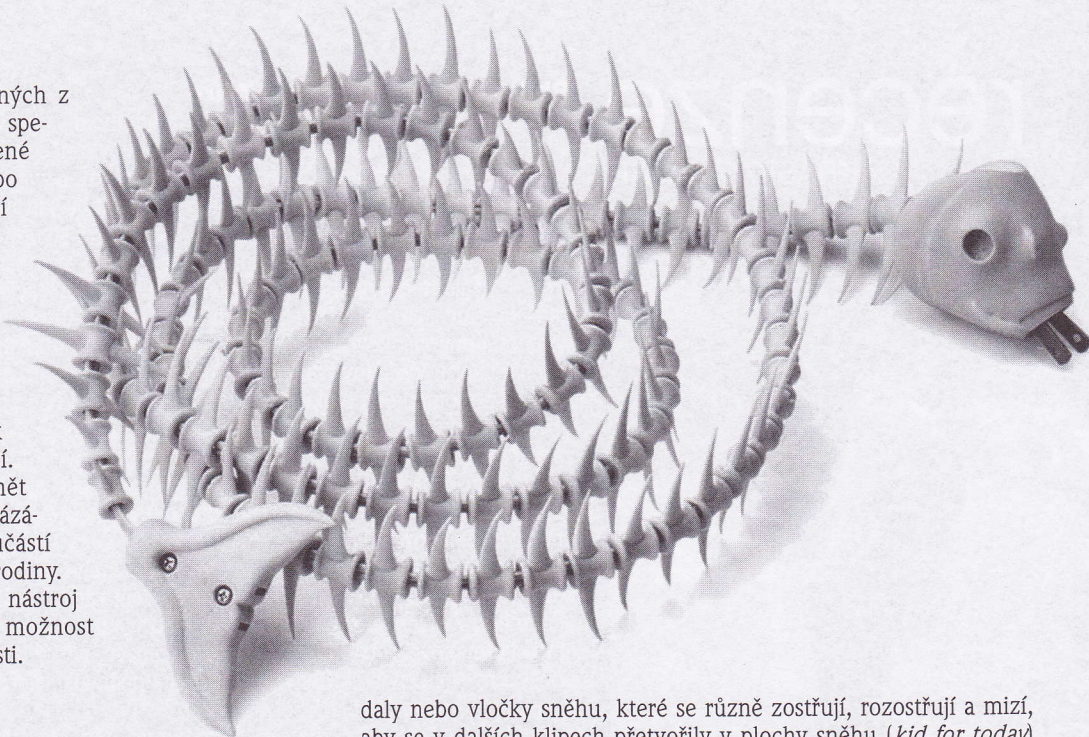
Zmutovaný orchestr lidí, běžných předmětů naší každodennosti a mechanických strojů vlastně převádí důležitou vlastnost digitálních technologií do analogového světa; je to schopnost propojit a nechat na sebe působit rozdílné smyslové vjemy a jevy. Počítač je synestetickým strojem, který podobně propojuje a překládá jakákoli data na zvuk, obraz či něco dalšího.

Univerzální schopnost digitálního překladu a propojení nabývá v případě Denkiho nástrojů podoby mechanických mutantů, hudeb-



ních asambláží a parodií vytvořených z každodenních předmětů, jako jsou speciální boty na stepování sestrojené z mechanických klapků piána nebo "Newtonova pistole", která střílí náboje v podobě jablek do centra země či saxofon vytvořený z kola a jeho klaxonu.

Nebezpečně vyhlížející hudební monstra japonského umělce spojují mechanické a digitální technologie, pohyby lidského těla a strojů, pomocí veselých písniček a skladeb, které všechny rozesmějí. Žádná technologie nebo předmět nejsou v Denkyho produktech odkázaný k zániku, ale všichni jsme součástí jedné velké veselé a stále hrající rodiny. Umění vytvořit ze všeho hudební nástroj a propojit ho s dalšími dokazuje možnost jakéhosi univerzálního míru a radosti.



Hudební interakce ve webových hudebních klipech a architektonických interfecech

Dva z projektů nominovaných na ceny pro internetové projekty (Net vision/excellence) ukázaly možnost využití webového formátu pro hudební klipy. Oba příklady – *Boards of Canada* a *Flow* – ukazují, že klip je dalším z vyjádření synestetických možností digitálních médií. Webová stránka <http://www.boardsofcanada.com/> je album s osmnácti "webovými" klipy skotské skupiny **Boards of Canada**, která komponuje svoji elektronickou hudbu na základě fraktálů a matematických formulí.

James Tindall vytvořil k těmto ambientním skladbám zajímavé 3D klipy složené z obrazů různých krajín (ostrovy, hory, bažiny) a fraktálů, které se nově generují při každém spuštění stránky. Tento projekt není jednoduchým vizuálním doprovodem k hudbě. Pohyby po 3D nekonečných ostrovech mění samotnou skladbu, čímž vzniká jakási zvuková topologie krajiny, ale také ovlivňují počasí, které hraje důležitou roli v miniklipech. Tato hudba by se ani neměla označovat jako ambientní, ale spíše "atmosferická" nebo "meteorologická", protože se svým odtazitým a repetitivním zvukem blíží zkušenosti s počasím a rytmy přírody, které probíhají mimo lidskou kontrolu. Nejzajímavější je pak spojení zvuku a "vizuálního" ticha v podobě klipů "natáčených" přes vodní filtr, ať už deště nebo přes vodní hladinu rybníku či jezera, které nám rozmazává krajinu a zvuky do nestabilních podob. Tento pohyblivý obraz navozuje pocit ticha pod vodní hladinou, ale také snadný pohyb a rozčepení hladiny, které zvýrazňuje klidnou a lehce rytmickou hudbu. Hudba se v nejlepším z klipů *horizon radar* stává jakousi modulací ticha přírody a působení zvuku na vodní hladinu pak místy připomíná impresionistické malby. Pohyb myši zvládnuje a tříští obraz i zvuk, uvádí obraz a zvuk do nerovnováhy, po čemž se krajina znovu pomalu, ale pružně zklidní, jako po bouři nebo po dešti.

Na těchto webových klipech je příjemné právě pojetí interakce, které nesleduje přesně pohyb myši, ale spíše napodobuje pohyby v přírodě, lámání světla pod vodou, kruhové pohyby vodní hladiny či metamorfozy oblak. Ve většině klipů musíme myši pohybovat velice pomalu, abychom si interakce vůbec všimli. Hodně změn a pohybů se odehrává algoritmicky a generativně bez naší vůle.

Řada klipů pracuje s panoramatickými pohledy na kopcovitou krajinu nebo ledovce, např. v *amo bishop roden*, či ostrova v různé době dne, jako sibiřské léto v *seven forty seven* nebo západ slunce v *happy cycling*. Další skupinou webových klipů jsou kaleidoskopické a fraktálové scény v *gann* nebo *music is math* či *aquarius*, ve kterém fraktály nabývají podoby jakýchsi živých tkání. Jeden z nejkrásnějších je pak *time apple*, což jsou modravé man-

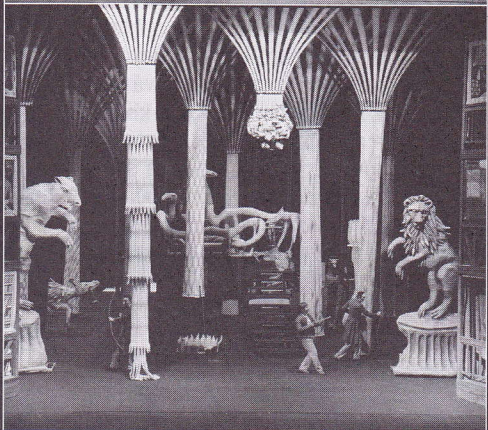
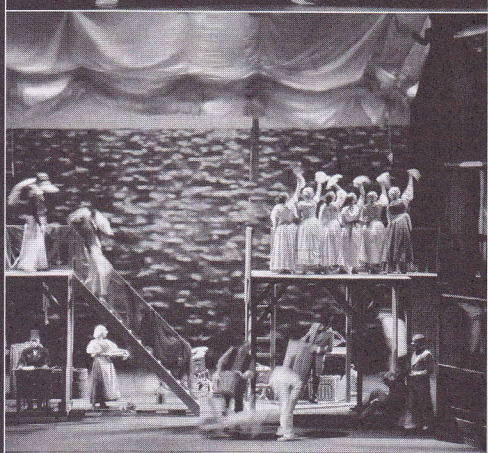
daly nebo vločky sněhu, které se různě zostřují, rozostřují a mizí, aby se v dalších klipech přetvořily v plochy sněhu (*kid for today*) nebo studené větry (*sixtytine*) podobné jakýmsi atmosférickým dějům, jako je polární záře. Vizuální a hudební stránka se v těchto klipech řídí rytmem vzniku a mizení a napodobuje děje v přírodě, jako je tání sněhových vloček, transformace oblak a pohyby větrů, a prezentují estetiku jakýchsi prchavých a jemných dějů. Industriální podobu těchto něžných transformací obrazu a zvuku pak přináší klip *eagle in your mind*, který pracuje se světelným efektem zamlženého skla v noci rozptylujícího světlo auta, jež najíždí v protisměru. Tato estetika vizuálního zkreslení zamlženého skla, vodní plochy či deště, který klouže po našem monitoru, dokonale zvýrazňuje zvukové refrakce skladeb. Celý projekt také připomíná video **Štěpánky Šimlové** *Bez názvu* z letošního festivalu In out, jež podobně pracuje se změnou počasí v krajině a rytmem skladby.

Zatímco "meteorologická" estetika těchto klipů přináší holistický zážitek jednoty lidí, technologií a země, webový projekt a klip skupiny **Wiggle** na stránce <http://www.unsound.com/flow/> sestává z jednoduchých dějů a interaktivního příběhu, pomocí kterého měníme skladbu. Tento "neurotický" hudební klip, jak jej autoři označují, pracuje s emocemi, jako je zvědavost, očekávání, ale i agrese, které vkládáme do klikání. Přibližování obrázku klikáním zní na začátku jako klepání na dveře a mění se na box mezi dvěma postavami. Klip se skládá z řady podobně krátkých dějů a situací, které se vždy změň na boj jako z kresleného filmu nebo počítačové hry. Klikání jako vizuální a hudební interakce se strojem zde nekončí jen vytvářením nestabilních struktur, jež se měň na něco nečekaného a nového, ale vypovídá o naší potřebě kontroly. Ta se projevuje jako mlácení, třískání či střílení. Celý klip vlastně začíná a končí momentem, kdy agresivně klikáme na celou zeměkouli.

Další podoby zvukové interakce, které chápou hudbu nejen jako jazyk spojující lidi a stroje, ale také počítače s architekturou a městem, přináší dvojice projektů nominovaných v sekci interaktivního umění. *Instant city* má podobu jakési hudební interaktivní stavebnice, v níž při pokládání bloků či kostiček na speciálním stole komponujeme skladby a někdy i dialogy. Umístění a transparentnost stavebních bloků měň různé parametry zvuků a také umožňuje společné budování modelu města a skládání hudby. Dalším, neméně zajímavým projektem, který vytváří zvukovou mapu města, je *Streetscape Iori Nakai*. Reliéfní mapa ulic města zde slouží jako hudební nástroj, na nějž hrajeme pomocí tužky. Procházením se tužkou po ulicích města na mapě spouštíme zvuky, které se k daným místům vážou. Celý projekt nám umožňuje se seznámit s industriálními zvuky různých měst, ale také je svým pohybem spojovat a z virtuálních procházek vytvářet skladby a městské "symfonie".

recenze

2x KRÁSKA A ZVÍŘE



Philip Glass – Kráska a Zvíře

O čem psát dřív? V operní inscenaci Národního divadla *Kráska a Zvíře* s hudbou Philipa Glasse a v režii bratří Formanů jakoby od začátku nebylo něco v pořádku. Po poměrně silné reklamní kampani, která představení provázela již o počátku, a zvěsti, že se bude jednat o událost sezóny, byl divák nalákan na udičku dílem, které horizont očekávání nebylo s to splnit.

To nejlepší na začátek – Matěj a Petr Formanové stvořili velice snovou inscenaci, která neměla ambici převyprávět původní filmovou předlohu avantgardního neoklasisty Jeana Cocteaua (což se vzájemně nevylučuje) do divadelního jazyka (ačkoliv sám Cocteau ve filmu divadelní zkušenost nezapře). Samozřejmě, mnohé je filmem inspirováno, ať už na úrovni scénické, anebo v samotném pohádkově klasickém pojetí doplněném maskami a kostýmy barokního či klasicistního charakteru. Výsledný tvar sentimentální i tajemné romantické hry po celou dobu neztrácel na svěžesti a momentech překvapení. Myslím, že pojetí Formanů ukázalo, že operní režie je možná i bez přímého vystudování této disciplíny, ba naopak je v mnohém zajímavější než operní kusy zavedených režisérů, neboť přenáší zkušenost z jiných divadelních kontextů a způsobů tvorby. Bohužel, inscenace fungovala skvěle sama o sobě jako divadlo, které s hudbou nebylo v přímém vztahu, určité také i proto, že se nejedná o hudbu čistě operní, ale přesně rozepsanou na filmové obrazy Cocteauova díla.

Tím ovšem klady *Kráska a Zvířete*, aspoň dle mého soudu, končí. Po neskutečně trapné pauze, kdy v rámci násilné přerwy scény v pohádkovém zámku uniformovanou (nikoliv uniformanovou) ochrankou Zvíře pozře ředitele Národního divadla Daniela Dvořáka, se mi nechce ani věřit, že bratři Formanové jsou jedinými autory inscenace, neboť tak hrubý zásah do samotného vyznění příběhu by si citlivý a zkušený režisér určitě nedovolil. Kdo za takto násilným ozvláštňením stojí si trůfám jen domýšlet...

Nabízí se také otázka, zda celá dramaturgie „minimalistického“ cyklu není od začátku špatně postavená. Zdá se, že z mnoha důvodů ano. Nejen, že se jedná o promarněnou příležitost uvést jiná, zajímavější díla z minimalistického okruhu (např. Louise Andriessena či Stevea Reicha). Uvedení průměrné *Smrti Klinghoffer* Johna Adamse či tisíckrát vylouhovaného Philipa Glasse opravdu nesvědčí o dramaturgické odvaze a invenci.

Ve *Smrti Klinghoffer* nezajímavou, i když technicky náročnou, hudbu (i přes dobré libreto) nezachránil v křečovitě moderním režijním pojetí ani samovolně se pohybující a svítící invalidní vozík, jehož pohyb spíše upomínal na dojemné scény náležíci dětské sci-fi *Čisto 5 žije*. Běhající živý kůň v *Krásce a Zvířeti* sice nerušil, ale vyvolal ve mně otázku, zda si Národní divadlo nespojuje cyklus Minimalismus v opeře spíše s dopravními prostředky, než s kvalitní a objevnou hudbou. Při sledování finanční nákladnosti obou kusů je jasné, že problémem dramaturgie Národního divadla tentokrát nejsou peníze, ale absence odvahy. Zvučná jména (nerad bych tímto pohaněl divadelní práci Formanů tak, jak bylo uškozeno nepoetickým a doslovným překladem Jeanu Cocteauovi i Philipu Glassovi) vypadají dobře na plakátech, ale opeře samotné v tomto případě příliš neprospívají. Při bližším ohledání terénu soudobé opery navíc zjistíme, že o zajímavou hudbu a silná témata ve světě taková nouze není.

LUKÁŠ JIRIČKA

Mnozí efektové promarněné šance

Klasický příběh krásky a zvířete lze interpretovat mnoha způsoby, například jako horror (viz skvělý Herzův film), alegorii či pohádku. Bratři Formanové se při inscenování Glassovy opery nejvíce přiblížili poslední možnosti.

Rovnice Glass = minimalismus možná zní příliš jednoduše, určitou platnost však má. Při právě inscenace však tato skutečnost byla ignorována, takže se poměrně tichý a neokázalý opus dostal do kontrastu vizuálního obžerství kulisy a téměř barokních kostýmů a z vzniklého boje ani zdaleka neodešel jako vítěz. Zdálo se mi, že je zde hudba brána jako nutný ústupek a vstupenka k inscenačnímu hýření.

Portál jeviště byl v celé své výšce okleštěn balkóny (tuším tři patra), mezi nimiž si zlé Krásčiny sestry vyměňovaly své repliky (čti: pavlač, nakonec proč ne), na scéně stály patrové stavby, kulisy lesa, proháněl se živý kůň atd. Zdaleka nejlepší byl ovšem kompars v kostýmech zvířátek jukající zpoza stromů a vrtící prdelkami. Mnozí efektové, říkám si s Terry Pratchettem. Scénu, v níž se před Krásčiny otcem z prázdná vyklizeného jeviště zjeví palác Zvířete, dveře se samy otvírají a víno nalévá, je však třeba ocenit. Nápad, přiměřená dávka hračkovství (vzpomeňme zdařilé *Nachové plachty*), napínavá atmosféra. Bohužel, je to jediný případ, kdy olbřímí kulisy opravdu hrály a asi nejlepší moment celého představení.

Mělo-li se jednat o pohádku (jiný význam než odvyprávění příběhu jsem nenalezl, což je zcela v pořádku a není to míněno jako výtka), nechápu potřebu inscenátorů „vystoupit z děje“. Místo přestávky nás proto čekal ryčný nástup zásahové jednotky, neboť se prý splášlo Zvíře. Na scéně se rozsvítilo, muži v čemém na sebe pokřikovali vysláčkami, atmosféra tiché hudby vzala definitivně za své a... nic. Pak zase všichni bez pointy odešli. Když podobný postup před nedávnem použil Tomáš Svoboda (inscenace Müllerova *Hamleta-stroje* v rámci Projektu Bouda), byl postup rozehrán a zasahující jednotka opravdu zasahovala. Funkčně a do děje. Podobně samoúčelně (ale roztomileji) vyzněla věta „nekrmte Zvíře“ připojená k hlášení stran vypnutí mobilů.

Obávám se, že pravým důvodem výsledné podoby inscenace byla touha využít nemalý rozpočet a nesebekritická závrať z možnosti „dělat operu v Národním“ a vyzkoušet „vše, co jsme ještě nevyzkoušeli.“ Doufám, že tímto posledním odstavcem Formanům bohapustě krivdím.

PETR FERENC

OSTRAVA AMBICIÓZNÍ

Tereza Havelková

Přestože Ostravské dny nové hudby skončily již před dvěma měsíci, a že jsme se jich rozhovorem s Fredericem Rzewskim letmo dotkli již v minulém čísle, stojí za to se k nim ještě krátce vrátit. Přinejmenším proto, abychom si to zrekapitulovali:



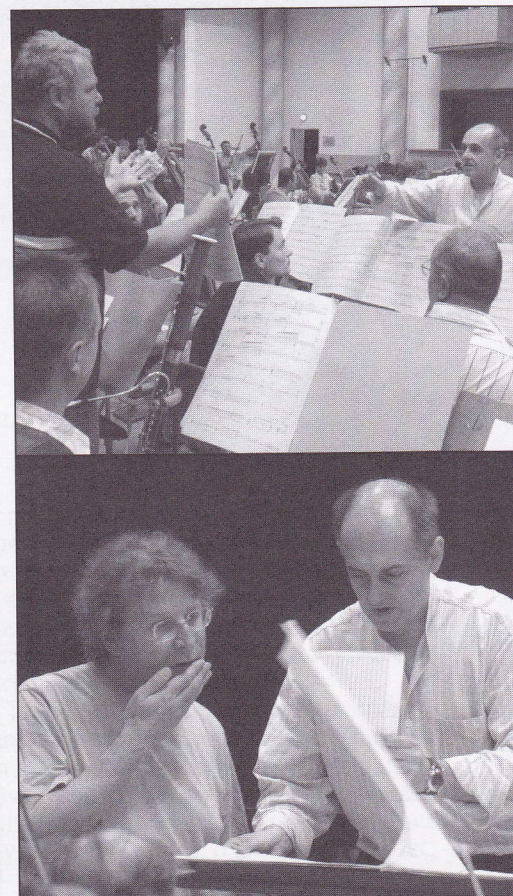
Ostravské dny se letos konaly již podruhé, plánované dva roky od uskutečnění pilotního ročníku projektu. Kromě osvědčeného „zdravého jádra“ zminula – hlavního strůjce Petra Kotíka, skladatelů Alvina Luciera a Christiana Wolffa a dirigenta Zsolt Nagyho – byly letošními předními tahouny Tristan Murail, Frederik Rzewski a Roscoe Mitchell. Seznam osobností, které letos s Ostravskými dny měly co do činění by však mohl pokračovat. Jmenujme alespoň původně ohlášenou lektorku, skladatelku Olgu Neuwirth, která ze zdravotních důvodů nemohla přijet, ale alespoň poslala svou skladbu pro zahajovací večer, šéfdirigenta Janáčkovy filharmonie Ostrava Petra Vronského, nepostradatelného newyorského perkusionistu Chrise Nappiho nebo zpěváka Thomase Bucknera. Ostravské dny opět trvaly celé tři týdny, z nichž první dva byly určeny „institutu“ pro mladé skladatele a interprety a třetí festivalu nové hudby. Institutu se zúčastnilo na třicet frekventantů z celého světa, početně nejsilnější skupinu – zhruba třetinu – tvořili studenti ze Spojených Států.

Ostravské dny byly opět nesmírně ambiciózní. Snad ještě víc než v roce 2001. Přibýlo přednášek, zkoušek i koncertů. Přibýlo skladatelských i interpretačních osobností. A nesmírně široký byl letos také „estetický“ záběr projektu: v řadách lektorů se objevil Roscoe Mitchell, zakladatel Art Ensemble of Chicago a legendární postava avantgardního jazzu, po boku Tristana Muraila, předního představitele jednoho z nejintelektuálnějších proudů současné vážné hudby, francouzského spektrálního. Byl tu ohledávav elementárních elektronických hudebních jevů Alvin Lucier i bývalý experimentátor a dnes svérázný neoromantik Frederik Rzewski. Navíc nesmíme zapomínat, že páteří Ostravských dnů jsou příslušníci a následovníci tzv. Newyorské školy, k jejímuž odkazu se hlásí i Petr Kotík: kromě osobně přítomného Christiana Wolffa se tu hráli i Earl Brown, Morton Feldman a John Cage. Prospěšnost takové vzájemné otevřenosti na poli současné hudby snad na stránkách tohoto časopisu není nutné zdůrazňovat. Díky ní se institutu daří přitáhnout studenty velmi pestrých hudebních zájmů a orientací. Díky ní je mezi

„normálními“ orchestrálními a komorními koncerty možné najít improvizací večer v klubu Parník, koncert klasické indické hudby, nebo přednášku specialistky na starou hudbu, cembalistky Barbary Willi (a to tu pod „normální“ koncerty zahrnují i pýchu festivalu, večer hudby pro tři orchestry!). A zřejmě právě díky této otevřenosti se festivalu daří přitáhnout pestrý vzorek posluchačstva.

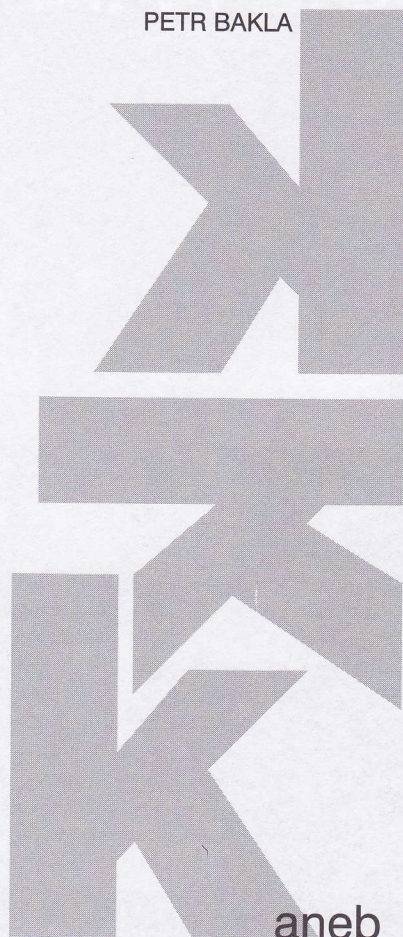
Ambicióznost je ale podle mého názoru zároveň tím, čím Ostravské dny nejvíce trpí – lépe řečeno její přehnaná míra. Ta se podepsala především na koncertech, na nichž vystupovala Janáčkovy filharmonie Ostrava – soudím zde ovšem jen podle svého dojmu z několika prvních dnů festivalu. I když Petr Kotík zdůrazňuje, že orchestrální koncerty jsou především jakousi dílnou, z níž si máme odnést představu o u nás jinak nehraných skladbách, jsem přesvědčena, že ledabylé nastudování těchto kusů škodí. Především neodborný posluchač očekává, že ho hudba nějakým způsobem emocionálně zasáhne, ale ruku na srdce, silný zážitek si rád vychutná i ten odborný. U některých skladeb pak člověk navíc ani nemá jistotu, jak vlastně mají vypadat. To platí především u orchestrálních kusů – často prvotin – frekventantů, u kterých nám předchází zkušenost s nahrávkami nemá šanci pomoci. A kromě času na zkoušení je možné velké rezervy vidět také v angažovanosti orchestrálních hráčů, ale to bychom jen omílali starou písničku.

Jako celek však byly letošní Ostravské dny opět nanejvýš úspěšné. Jsou stále největší – a troufám si říct jedinou – akcí v Čechách, která současnou posluchačsky náročnější hudbu představuje tak komplexně a s tak širokým dopadem. Institut a festival totiž nezasáhnou jen frekventanty, odborníky a zasvěcené publikum, ale také mladé interprety – studenty Janáčkovy konzervatoře – a svým viditelným působením vlastně celou Ostravu. Je ovšem bohužel příznačné, že se jich letos i přes nabídku štědrých stipendií v roli frekventantů zúčastnili jen tři mladí skladatelé z Čech. Kdy konečně začneme proroky hledat i doma?



Zsolt Nagy s ostravskou filharmonií
Tristan Murail a Zsolt Nagy

PETR BAKLA



aneb
Krumlovské
Kompoziční
Kurzy

Mezinárodní skladatelské kurzy založil Marek Kopelent v roce 1996, puzen myšlenkou, že ve všech okolních státech podobné kurzy mají a u nás stále nic. Od té doby se tato setkání v Českém Krumlově odehrávají každoročně, za zájmu studentů domácích i zahraničních – možnosti setkat se s kolegy, s významnými osobnostmi soudobé hudby a představit a konzultovat své skladby mimo omezený okruh školy již využili studenti z více než 20 zemí celého světa.

Kurzy jsou týdenní, na každý rok jsou zváni dva zahraniční lektoři, stálí zůstává M. Kopelent. Za osm let konání se podařilo získat pro spolupráci renomované skladatele (namátkou S. Gubajdulina, V. Globokar, P. Manoury, M. Smolka) i výkonné hudebníky – prvních pět let byly součástí kurzů také semináře interpretů zaměřených na soudobou hudbu, spojené s koncerty (pak už nebyly peníze...). Takto v Krumlově vystoupili např. K. Zlatníková (cimbál), K. Doležal (klarinet), T. Ondrůšek (multipercussion), V. Globokar (pozoun) či zpěvačka Sigune von Osten. Navíc každoročně přijíždí přednášet o svém díle jeden český skladatel střední generace (naposledy M. Marek).

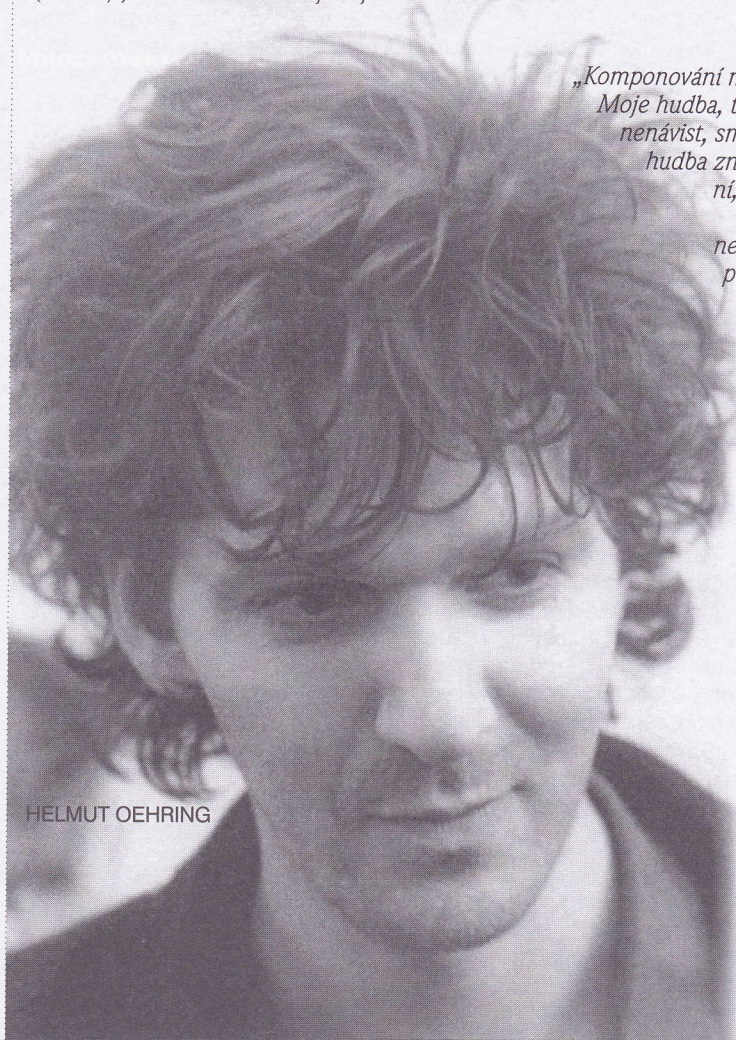
Letos se kurzů zúčastnilo třináct studentů (šest zahraničních) a jako lektoři byli pozváni L. Thoresen a H. Oehring.

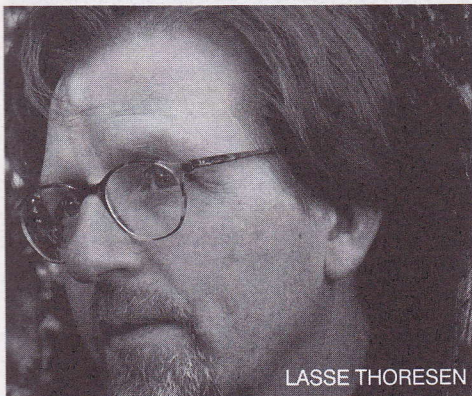
Norský skladatel **Lasse Thoresen** (*1949) je značně všestranný. V jeho hudbě

se postupně objevoval neoromantismus, mikrointervalika a spektrální východiska, inspirace severskou lidovou hudbou. Jeho současná tvorba je pak syntézou uvedeného (však také často používá syntezátor). Z toho, co jsem měl možnost v Krumlově vyslechnout, mi přišla zajímavá zejména skladba *Thus*, zkomponovaná speciálně pro New Band, což je ansámbl udržující odkaz Harryho Partche – jeho instrumentář tudíž umožňuje pravé mikrointervalové orgie. Mimochodem, malý oříšek pro fanatiky alikvotních řad: jednou ze základních *folklórních* inspirací je pro Thoresena jakási obdoba našeho halekání, kde charakteristický obrat tvoří asi o čtvrttón zvýšená duodecima. Kromě bohaté skladatelské činnosti působí Thoresen též jako pedagog a teoretik – vytvořil a rozpracoval teorii typologie hudebních objektů a analytické metody založené čistě na sluchovém vjemu.

„Komponování mě až tolik nezajímá. Moje hudba, to je krev, slzy, násilí, nenávisť, smrt, láska. Ale jak má hudba znít? Je temná, morbidní, operní, dramatická, tvrdá, schizofrenní, nemocná, androgynní, plná touhy, realistická jako noční můra.“

HELMUT OEHRING





LASSE THORESEN

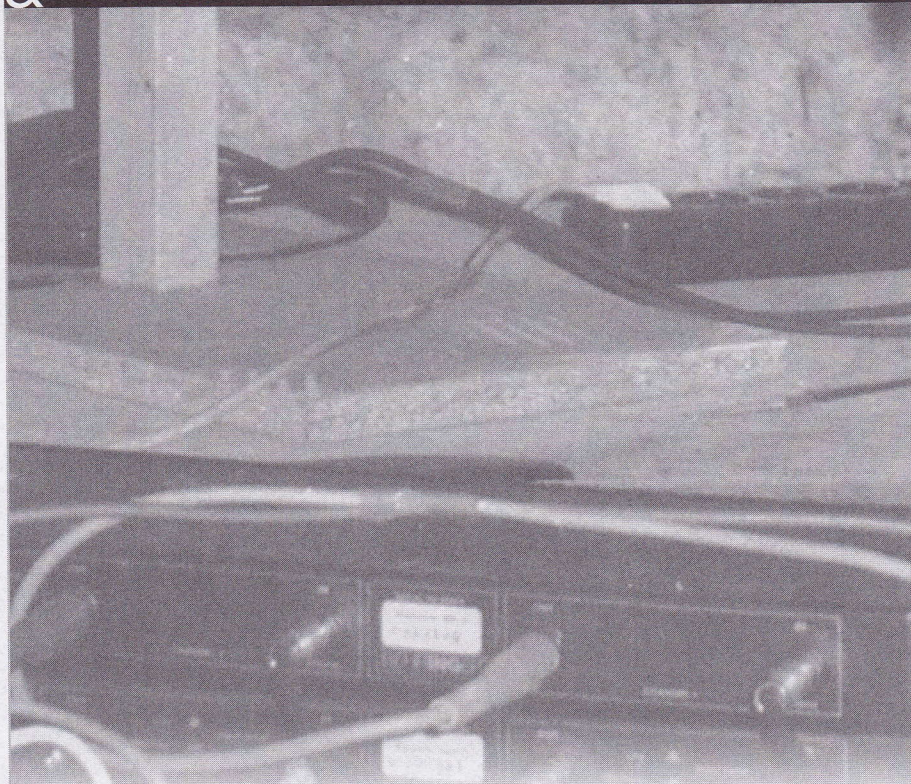
Opravdu žádná selanka a salónní šmrdlání. Přes to, že strašení je v hudbě snad tou nejsnazší disciplínou, je tvorba **Helmuta Oehringa** (*1961) opravdu pozoruhodná – stejně jako jeho příběh. Narodil se hluchoněmým rodičům a dle svých slov si existenci hudby asi do dvaceti let vůbec neuvědomoval. Pak přišlo setkání s Novou hudbou a Oehring se vydal cestou skladatele. Nejnapadnějším atributem jeho počínání je využívání hlasového projevu hluchoněmých, napsal dokonce několik oper obsazených hluchoněmými zpěváky. Oehringova hudba nezapře, že její autor je Němec – jaksi zvláště v ní pokračuje tradice vypjatého expresionismu, ale už zcela jinými prostředky. Zajímavé také je, že jeho skladby z osmdesátých let jsou svou atmosférou příbuzné tvorbě M. Chadimy z téže doby (tušíte správně, Oehring je z bývalého DDR).

Složení studentů bylo velmi pestré – jakýmsi řízením osudu se stalo, že každý z frekventantů se orientoval na jiný styl či módu a zastoupeny byly proudy progresivnější i tradičnější. Tato stylová různorodost byla velmi osvěžující. (A další příjemné zjištění: na to, aby se člověk mohl kurzů zúčastnit, nemusí mít razítko na skladatele.) Přijde mi jen trochu škoda, že příznivá konstelace nebyla využita např. pro diskusi o problémech stylové přichylnosti, závislosti na určitých vzorech a potřebě (!) hledat nové cesty. Aby mi bylo rozuměno: nepovažuji za problém, že se něčí skladba něčemu podobá nebo si dotyčný odněkud vypůjčil nějaký obrat. Problém je, že se o tom nemluví, jako by to už nebylo téma, nebo jako by to bylo téma nemravné. Toto se každopádně netýká jen krumlovských kurzů, věc původnosti zdá se mi být všeobecně považována trochu za tabu. Akorát pořád nevím, je-li tomu tak z pohodlnosti, nebo již opravdu nastal konec modernity. Většinu vystoupení a diskusí navíc provázal jakýsi nezáměr o „kuchyňské“ záležitosti typu jak, z čeho a proč je skladba udělána a „jaký kompoziční problém autor řešil“. Asi už to není zajímavé, ale o čem jiném se dá rozumně mluvit?

V Českých Budějovicích by chtěl žít každý. Opravdu hezky je ovšem v Českém Krumlově. Zvláště takhle koncem léta... ■

&

RECENZE KNIHY



FELIX KLOPOTEK HOW THEY DO IT

Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik

Ventil Verlag

Improvizace jako vlákno spojující současnou roztržitou scénu „divné“ hudby? Tak by snad bylo možné shrnout ideu knihy Felixe Klopotka, žurnalisty a jednoho ze zakladatelů vydavatelství Grob. Zjednodušení, k němuž svádí i podtitul, by však bylo přílišné – nejde jen o improvizaci. Kromě ní je tu zastoupena elektronická scéna, kreativní práce s gramofony i netradiční pokusy v oblasti rocku. Kniha se probírá hudbou přibližně od šedesátých let, nejvíce prostoru je však věnováno současnosti. Šedesátá léta chápe autor především jako inspiraci a kořeny, z nichž mnoho dnešních hudebních hledačů čerpá.

Najdeme zde freejazzové osobnosti (Cecil Taylor, Peter Brötzmann) i sdružení improvizátorů (AMM), elektronické dekonstruktivisty (Fennesz), „turntablisty“ (Christian Marclay) i zástupce taneční scény (Mouse On Mars, Squarepusher). Svou kapitolu tu má Jim O'Rourke. V oddílu nazvaném Rock Power jsou zkoumány experimenty v rámci soulu (Doctor L), hip hopu (Anti Pop Consortium) i rocku (Godspeed You Black Emperor). Klopotek je jedním ze znalců scény, vždyť řada z těch, o nichž je v knize řeč, je spojena právě s Grobem.

Texty jsou rozděleny do šesti oddílů podle témat. Právě rozdělení a názvy kapitol by mohly svádět k diskuzím. Jsou kytaroví improvizátoři (Derek Bailey, Eugene Chadbourne, Olaf Rupp) natolik odlišní od jiných instrumentalistů, že mají vlastní oddíl (Gitarrenrenaissance)? Zacházení s termíny postserialismus a Nová hudba se místy odlišuje od zvyklostí akademických muzikologů.

Klopotek koneckonců není muzikolog, ale žurnalista. Dokáže zasvěceně psát o hudbě samotné, ale neopomíjí ani obecnější souvislosti. Často jsou také do textu vloženy delší rozhovory, což je příjemné oživení. Od popisů nahrávek a výčtů hudebníků se autor vždy odrazí k úvahám o charakteru určitého hudebního proudu a je rozhodně zajímavé jeho myšlenky sledovat. Nacházené souvislosti občas budí dojem vykonstruovanosti, jindy však mohou být základem překvapivého a smysluplného pohledu, jako v případě, kdy je srovnáváno *In a Silent Way* Milese Davise a *Go Plastic* drum'n'bassového projektu Squarepusher.

Z hlediska faktografie je *How They Do It* skutečně výborným zdrojem pro zájemce o současnou experimentující scénu. Výběr a řazení témat a osobností je subjektivní a místy sporný. Pokud však ke knize nepřistupujeme jako k vědeckému a systematickému zpracování dějin hudby, lze ji brát jako nadmíru užitečný titul. Pokud by se u nás našel vydavatel ochotný vydat její překlad, bylo by ještě lépe.

MATĚJ KRATOCHVÍL



Dave Douglas

Franz Hautzinger

Louis Sclavis

JAZZ DNES?

Který jazz je rytmem doby?

Festival v rakouském Saalfeldenu si po čtvrtstoletí existence drží kredit akce, která vybírá ze současného jazzu ty invenčnější tvůrce a trendy.

Jubilejní 25. ročník nebyl v tomto směru výjimkou. Jaký je současný jazz viděný zpod alpských štítů?

ZAČÍNÁJÍCÍ HVĚZDY

Festival je rozdělen na dvě vlastně nezávislé (je třeba si koupit dvě vstupenky) části: program v hlavním stanu a Short Cuts v galerii Nexus, kde se konala komornější vystoupení. S návštěvností pořadatelé problém nemají. V hlavním stanu se těsně odhadem pět tisíc lidí a ani při odpoledních programech nezel prázdnou.

Najít společného hudebního jmenovatele pro účinkující nelze. Jde téměř bez výjimky o uznávané osobnosti, často již s aurou „hvězdy“, zároveň však často o hledače nových cest. „Zasloužilost v oboru“ není tou správnou kvalifikací pro účast, přesto nebyl festival sestaven jen z mladých jazzmanů. Generaci nejstarší zastupoval jedinečný saxofonista Sam Rivers, který se svým triem a trumpetistou Stevenem Bernsteinem předvedl bluesové variace na židovské obřadní melodie a lidové písně. Také klavíristka Carla Bley se již řadí mezi legendy. Současná podoba její hudby nepatří do příhrádky „experiment“, koncentrované a skladatelské invence plné vystoupení však dokázalo, že je legendou právem.

„Artist in residence“ – tímto titulem se každý rok pyšní jedna osobnost, kterou pořadatelé považují za natolik určující, že jí umožní připravit pro festival několik programů se spolupracovníky dle vlastního výběru. Letos to byl kytarista Marc Ribot, který se představil třikrát: sólově (i jako zpěvák), v triu a v duu s Ikue Mori (viz níže).

Těžko vybírat, které vystoupení označit za nejzásadnější. Mezi velice inspirativní patřilo setkání basklarinetistů Louise Sclavise a Michela Portala. Pozoruhodný zážitek přinesl také James Chance, který uzavíral páteční program. Pozapomenutý excentrik spojuje jazz a pop s punkovou energií a neuvěřitelně expresivním vystupováním.

TVÁŘE IMPROVIZACE

Improvizace byla vždy důležitou, ne-li hlavní součástí jazzu. Od jeho počátků, kdy představovala pouhé zdobené melodie, až po současnost, kdy je pro některé hudebníky jedinou pracovní metodou. Všechny vývojové fáze však mohou žít vedle sebe a pro posluchače je někdy těžké rozeznat, která pasáž byla napsána a která byla výsledkem okamžité inspirace. Improvizaci „zkrocenou“ předvedli třeba Carla Bley, Dave Holland Big Band nebo Rabihi Abou Khalil, u nějž je ovšem situace komplikovaná vlivem arabské klasické hudby, která má pro improvizaci své zákony. V obou případech měly nicméně skladby své jasné kontury a jen v jejich rámci měli hudebníci volnost. Na opačném pólu – pravda početnější zastoupením – jsou ti, pro něž je improvizace základem tvorby. To je případ severanů ze skupiny Supersilent. Jejich koncert byl důkazem, že volná improvizace neznamená zavržení struktury skladby ani vyloučení klidných a přehledných částí. Jejich krajan Raoul Björkenheim a jeho Scorch Trio také staví především na improvizaci. Jeho přístup připomíná Jima Hendrixe: bubeník a basista vytváří základ nad nímž Björkenheim týrá svou kytaru. Výsledku jako by však chyběl zmíněný cit pro strukturu a míru. Identifikovat hranice komponovaného a improvizovaného bylo obtížné třeba u Wolfganga Reisingera, jehož band oficiálně festival zahajoval. Pasáže evidentně zapsané se střídaly s místy, která mohla vzniknout spontánně.

JAZZTRONIKA

Jedním ze znaků dnešního jazzu je bezpochyby vstřícný postoj k elektronice. I zde však byla vidět široká škála možných řešení.

Wolfgang Reisinger používá elektronické bzukoty jen jako jeden z nástrojů, u Supersilent má technika zásadní vliv na výsledný zvuk celku. Bobby Previte použil elektroniku jako rozšíření a zmnožení své bicí soupravy, Marc Ribot spojil svou kytaru s laptopem Ikue Mori. Právě nad jejich vystoupením se asi nejsilněji vznášela otázka po oprávněnosti termínu „laptopová hudba“. Na jedné straně je jasné, že to, co dělá řada umělců s laptopem, lze dělat také za pomoci stolního počítače či sampleru a dalších zařízení a naopak, že s laptopem je možné produkovat nejrůzněji znějící hudbu. Jen díky zlevnění počítačové techniky a zvýšení jejího výkonu se mohl stát laptop přenosným studiem a následně pak symbolem (nejlépe je-li na něm nakousnuté jablíčko) hudebního směru. Na druhé straně mnozí z hudebníků, kteří bývají s laptopem viděni, produkují zvuky podezřele si navzájem podobné; jako by je počítač či software tlačil určitým směrem. To, čím Ikue Mori doplňovala Ribotovu kytaru, by mohlo sloužit jako katalog typických laptopových klíšů. Jeden z hlavních představitelů laptopové „scény“, Christian Fennesz, se objevil jako spoluhráč trumpetisty Franze Hautzingera, jehož hru svým softwarem moduloval. V rámci šestičlenné skupiny se držel skromně v pozadí, ale stejně dokázal, že je stále schopen používat počítač kreativně.

TANČETE!

Jazz byl koneckonců kdysi hudbou k tanci a není tak nepřírozené, že mnozí jazzmani chytají múzy v tanečních klubech. Když Nils Petter Molvær pustil v roce 1997 pod svou trubku junglové smyčky, bylo možné mluvit o překvapení. Dnes se DJ stává členem jazzových skupin a taneční rytmy již nešokují. Velice sofistikovaně vstřebává taneční kulturu Dave Douglase. Jazz u něj má stále navrch, náznaky tanečních rytmů však nejsou jen módním kořením. DJ Olive je funkční součástí septetu a je schopen přispět fascinujícím sólem na dva černé kotouče. Zmíněný Molvær, který vystoupil s rakouským kytaristou Martinem Kollerem, se vydal spíše do klidnějších krajín ambientu. Franz Hautzinger naopak pokračuje tam, kde Molvær skončil na albu *Khmer*, jen méně učeně. Nad dravou rytmikou (mimochodem, za basou Luc Ex) se nesou dlouze klenutá sóla obalená samplý a „znečištěná“ efekty.

Také v podstatě akusticky hrající Geri Allen občas kromě elektrických varhan spustila tanečně rytmizované smyčky. V jejím případě však jako by spolu „hudby“ nechtěly komunikovat a návrat k čistě akustickému zvuku byl vždy návratem k tomu podstatně zajímavějšímu.

Jako k dotvrzení spřízněnosti obou hudebních krajín byl součástí areálu stan s názvem Club Meets Jazz, kde se střídali

rakouští a němečtí DJové. Na rozdíl od jazzového stanu se zde však neprezentovaly experimentální výboje, ale spíše střední proud, což (navíc se vstupem zdarma) ocenila především Saalfeldenská mládež, kterou jinak jazz příliš neinteresoval.

DRAMATURGICKÉ ODBOČKY

Na posluchače mimo okruh jazzových fanoušků mysleli pořadatelé i při sestavování programu. Dostalo se tak na položky, jejichž souvislost s jazzem je vzdálenější. Znovuoživení Living Colour se svou směsí funky rytmů, popových melodií a metalových kytar publikum spolehlivě roztančilo. Technicky excelentní hudebníci, kteří navíc často spolupracují s jazzovými a experimentujícími tvůrci, byli příjemným uzavřením sobotního programu, jinak náročného na soustředěný poslech.

Skutečnost, že skandinávské země jsou v posledních letech zdrojem častých hudebních překvapení, byla festivalem reflektována. Vedle Supersilent, Scorch Tria nebo Sidsel Endresen se tu objevila také Norská trojice Krøyt. Zpěvačka, kytara, elektronika a vibrafon (asi jediná spojnice k jazzu) – nenápaditý triphop se snahou znít jako Björk. To byla ale asi jediná skutečně problematická položka v programu.

MATĚJ KRATOCHVÍL

DAVID LIEBMAN ■ TECHNIKA HRY NA SAXOFON

Vynikající saxofonista a světově uznávaný pedagog v oblasti jazzu a saxofonové hry DAVID LIEBMAN (nar. 1946 v Brooklynu) své dlouholeté interpretační a pedagogické zkušenosti zúročil v učebnici, která systematicky a velmi podrobně popisuje techniku hry na tento nástroj. Kniha vysvětluje, jak o hře přemýšlet a hledat optimální přístup k jejím jednotlivým aspektům (dýchání, nátlak, frázování atd.), soustředí se na odstranění zlovyků a věnuje se rozvoji přirozené a uvolněné techniky. Učebnice používaná v celém světě je vhodná pro začátečníky i pokročilé hráče bez ohledu na hudební styl, jemuž se věnují. Důležité informace zde naleznou nejen saxofonisté, ale i klarinetisté a hráči na ostatní dechové nástroje či zpěváci (kapitola o dýchání). Knihu přeložil významný český saxofonista FRANTIŠEK KOP.

H 7907, ISBN 80-68385-23-X, rozsah 68 stran, cena 130 Kč

IVANA LOUDOVÁ ■ CANTO SOLITARIO

IVANA LOUDOVÁ (nar. 1941), žačka Miloslava Kabeláče a Oliviera Messiaena, ve své hudbě usiluje o dokonalost formy spojenou s organickým rozvíjením hudebního obsahu. V každém díle vytváří silné vnitřní napětí, bohatě užívá fantazii a hledá specifickou formu co nejvíce odpovídající obsahu skladby. Takové povahy je Canto solitario pro sólové housle, které autorka zkomponovala pro 55. ročník Mezinárodní hudební soutěže PRAŽSKÉ JARO 2003. Interpretace skladby vyžaduje nesmírnou technickou zdatnost a výrazovou vyzrálost.

H 7859, ISMN M-2601-0206-4, rozsah 16 stran, cena 150 Kč

Vedle vydávání not a knih o hudbě se hudební nakladatelství EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o. věnuje rovněž distribuci titulů německého nakladatelství BÄRENREITER-VERLAG KASSEL a mnoha dalších tuzemských a objedná či zprostředkuje nákup jakékoliv hudební publikace vydané i v naší internetové prodejně: www.noty-knihy.cz. Na požádání



zahraničních nakladatelství. Naše ZÁKAZNICKÉ CENTRUM Vám u zahraničních a jiných tuzemských nakladatelů. Objednávat můžete Vám rádi zdarma zašleme náš Katalog hudebnin a knih o hudbě.

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

www.noty-knihy.cz

CD recenze

**pavel richter:
richtig music**
Indies Records.

Dvojalbem dosud nevydaných domácích nahrávek Pavla Richtera plní Indies jeden z mnoha vydavatelství dluhů. Po rozpadu legendárního Švehlíku v roce 1983 Richter (který je především kytaristou a skladatelem, hraje však také na klávesy, klarinet a elektronická zařízení a zajímavě zpívá) se souputníkem Lubošem Fidlerem a folkovým Oldřichem Janotou vytvořil seskupení nazývané High Fidelity (či Džafiri) kombinující folk a minimalistické zvukové experimenty, stihl se mihnout na prvním albu Dunaje (Iva Bittová a Dunaj, Panton 1988) a konečně vytvořil vlastní Richter Band. Celkový počet seskupení, s nimiž účinkoval a účinkuje, je však mnohem větší. Booklet přítomné kolekce je shrnuje abecedně: Amalgam, Dunaj, Elektrobus, Guru Band, Janota-Fidler-Richter, Richter Band, Sanctus Musicus, Švehlík, Wooden Toys. Sluší se doplnit na dvojalbu nezastoupené Stehlík, F.O.K., Chadimovu sestavu Fimfárum či Zapomenutý orchestr Země snivců. A název kolekce? Ten je zároveň názvem Richterova soukromého vydavatelství.



Vzhledem k tomu, že se jedná o výběr, bude následující text spíše výčtem než recenzí. Výhradu si zaslouží skutečnost, že čtyři z třidvaceti opusů již byly vydány dříve a zabírají proto místo neslyšeným. Richterova „neveřejná“ produkce (poslední dobou koncertuje sporadicky a věnuje se především nahrávání) je přitom určitě docela objemná. Má výtka tedy směřuje k zařazení skladeb Elektrobusu (Black Point 2001), Švehlíku z počátku osmdesá-

tých let (Black Point 2002, recenze viz HV 4/02) a jeho reinkarnace z poloviny minulého dekády (Rachot/ Béhémot 1995) a Dunaje. Nahrávka Janotovy písně *Pleteš* již v jiné verzi rovněž vyšla (Indies 2001), skladba *Všechno se dá* je naopak cenným dokumentem nedokončeného natáčení „posmrtného“ alba High Fidelity v roce 1995.

První disk kolekce je ohraničen lety 1976 a 1995 a z na CD dosud nevydaných skladeb zde nalezneme dvě písně Švehlíku, na kterých bohužel silně zapracoval čas. To kytarové sólo z koncertu Markova Amalgamu (19. 5. 1978 na šestých Pražských jazzových dnech v Lucerně) nezešlo. Opravdovým překvapením jsou však až dvě domácí nahrávky pořízené za pomoci magnetofonů a gramofonů v improvizovaných podmínkách domácího studia. *Pro tebe, má láska* zajímavě pracuje se změnou rychlosti přehrávání LP desky se stejnojmennou Prévertovou básní na pozadí pozpátku přehrávané hudby k představení divadla Kolotoč (jednoho z členů Pražské pětky). *Do práce!* je koláž magnetofonových nahrávek nejružnějších pobídek, která s mrazivým sarkasmem reaguje na socialistický „kult dělníka“. „Vypotit myšlenky“, pobízí smyčka mimo jiné. První sestava Richter Bandu (Richter, Antonín Hlávka, Štěpán Pečírka) pracuje s názvuky world music a zajímavým zvukem tzv. fiddle-ronu – sestavy hrců rozeznávaných plastovými cedničky.

Druhý disk zahajuje připomenutím své krátké existence improvizací sestava Sanctus Musicus. Richtera v ní doplňuje „snivec“ Jaroslav Kořán (bicí), dechář a klávesista Bharata Rajnošek a baskytarista Petr Knotek. Záznam z klubu Delta pochází z roku 1996 a je v podstatě tradiční rockovou improvizací s názvuky jazzu. Druhá podoba sporadicky koncertujícího Richter Bandu (Richter, Rajnošek, Michal Kořán – sampler) se připomene již vydanou skladbou *Slow Train Coming* z poměrně utajeného alba *...to, co lidi sytí...* (Richtig Music 1998), výhrada stran „zabírání prostoru“ zde proto není na místě. Guru Band (Richter, Hlávka, Rajnošek, Jana Koubková) vystřihne dvě improvizované skladby na pomezí etna, alternativního rocku a jazzu, snímku Wooden Toys (již bez zakladatele Iana Wooda) dominuje didgeridoo. Vrcholem jsou ovšem zase „domácí“ nahrávky. Čarovným překvapením jsou něžné písně k divadelnímu představení na motivy Tolkienova Hobita. Téměř folková *Hola, hola!* si nás podmaní aranží několika vrstev zpěvu a zvukem cemballa (Rajnošek), *Pavouci* jsou spíše „strašidelní“ a skvěle v ní vynikne Richterův zpěvác-ký potenciál. Šestnáctiminutová *Better Times* je temně ambientním kusem se zpomalenými automatickými bicími, závěrečná *Ra-ta-ta* s hostující Annou Homler (která prý většinu natáčení prospala) je radostnou připomínkou Richterových rockových časů se stylovým Rajnoškovým saxofonem.

Kladem pěkně vypraveného dvojalba je v neposlední řadě rozhovor vedený editorem Jaroslavem Riedelem. Nemýlím-li se, jedná se o první interview rekapitulující Richterovu hudební kariéru.

Co takhle vydat ještě Richtig Music 2?

PETR FERENC

**hudbaby:
hudbaby**
Lotos.

Skupina mladých skladatelek Hudbaby, která vznikla před šesti lety na půdě brněnské JAMU, vydala své první album. Jsou na něm skladby čtyř z pěti členek skupiny: po dvou od Kateřiny Růžickové a Lenky Foltýnové, po jedné od Barbary Škrlové a Markéty Dvořákové. Toto rozložení sil se ukázalo jako dobrý tah. Kompozice Kateřiny Růžickové a Lenky Foltýnové patří k tomu lepšímu, co na albu najdeme.

Posluchačsky nejdělejší jsou asi dvě skladby pro bicí nástroje, tím spíše že je interpretuje skvělý Percussion ensemble JAMU. *Vedlejší příznaky* Lenky Foltýnové jsou půvabné a vtipné miniatury inspirované povídkami Woodyho Allena, *Kolem nuly* Kateřiny Růžickové je kus intelektuálnější a propracovanější, ale neméně působivý.

Druhá Růžická skladba, *Romance pro křídlo*, střídá klidné a snivé partie s rychlými a robustními. Klidný úvod zní jako cimbál, což lze přičíst mimo jiné mírné „vymlácenosti“ a rozladěnosti použitého klavíru. To co zde zní jako velmi povedené kouzlo nechtěného pak ale v rychlejších pasážích přece jen umí rušit. V interpretaci Alice Rajnohové jsou rychlé motorické pasáže nabitě energií a za zvlášť povedené považuji moment, kdy se z motorického proudu vynoří quasiragtimová figura a na chvíli se ocitneme na hranici jazzu.



Závěrečná *Safranbolu* Lenky Foltýnové pro sólové violoncello je v podání Jiřího Bártý studii ovládané emoce. Navenek klidná meditace, inspirovaná Foltýnové silným vztahem k Turecku, svými čtvrttóny, dlouhých frázemi i použitými tónoroddy evokuje blízkovýchodní vokální melodiku, ale rozhodně nejde o povrchní nápodobu, spíše o intenzivně prožitý vliv.

Skladby Barbary Škrlové a Markéty Dvořákové vyznívají podstatně méně přesvědčivě. Škrlové *Let mouchy* pro violoncello a klavír je na můj vkus příliš rapsodický a proporně nevyrovnaný, Dvořákové *Nezelený muž* pro tenor a klavír se s textem Hanse Arpa vypořádává poněkud těžkopádně, a to navzdory své proklamované snaze si s ním pohrát „v duchu dadaistické vize“. I tak ale můžeme disk považovat za povedený. Hudbaby představuje v rámci možností komplexně, dobře funguje jeho vnitřní dramaturgie a fotografie Hudbab z dílny Vasil Stanka a vůbec celé řešení bookletu významně přispívají k celkovému profesionálnímu a reprezentativnímu dojmu z alba. A to není v našich poměrech tak málo.

TEREZA HAVELKOVÁ

**some other place:
to be continued**
Free Dimension Records.

Tenkrát v osmadesátém ve Skotsku... Letos se z Maršova nedaleko Tábora vynořil čtyřčlenný soubor Some Other Place, který rázem – leč zcela nenásilně – zaujímá místo nejpřesvědčivější domácí post-rockové formace. Takřka výhradně instrumentální kusy (kytara, basa, bicí, keyboard, vzácně klarinet) jejich debutu *To Be Continued* se nesou v pomalém meditativním duchu a zdárně modelují emotivně silné melodické celky. Každé ze třinácti skladeb se při soustředěném poslechu daří významně stimulovat různorodé náladotvorné receptory a procházka albem tak přináší blahem natřenou romantiku (*Prenos*), až dětské veselí (*U Turn*), odhodlání vzdorovat (*Drama*), temnou bezmocnost (*Jing Jang*) a řadu dalších vjemů, na jejichž odstínu se též nemalou měrou podílí rozpoložení naslouchajícího. Rockové náciní tu a tam jemně, nápaditě a kupodivu vždy vhodně doplňují drobné samplý (jako déšť, vlak a smích v asi nejkrásnější *Horizont událostí*) a klávesové party (nejhmataelněji fungující v *Karma Sutra*), které nahrávce vštěpují další rozměr a extradoušek kvality.

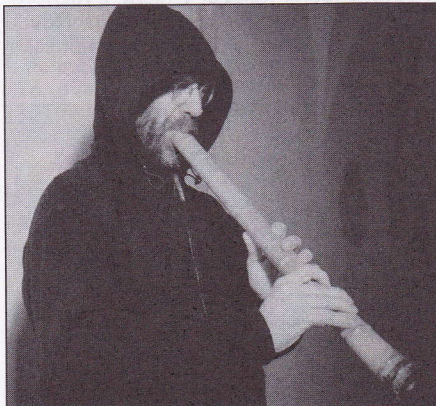
Výše popisovaná působivost a mnohobarevnost ovšem není výhradním rysem kapely Some Other Place, z hlediska časoprostorového totiž zastupuje vlnu řekněme „klasického“ post-rocku, jež světem proběhla před pár lety a dnes již, notně zesláblá, postupně odeznívá. Tenkrát v osmadesátém mi poprvé o uši zavádili glasgowští Mogwai a nutno říci, že *To Be Continued* v tomto kontextu voní nostalgií. Způsob práce i zvukový rejstřík se u obou skupin chvílemi podobá až příliš a zpoždění domácích je jen těžko omluvitelné. Some Other Place noří – mogwaiovsky – minimum motivů do hájemství repetice (výjimečně se stane, že pod nimi praskne křehký led mezi impresivností a nudou – viz nejdelší *Jing Jang* a *Your Another Place*) a gradace (na rozdíl od skotských vzorů se brání extrémnímu hluku, ale kořeny jsou totožné) a nepřekvapují ani zabarvením kytar, celková úroveň alba však na druhou stranu neobývá o mnoho nižší příčku. Pomineme-li tedy onu neoriginálnost z pohledu celosvětového (v našich krajích jsou SOP naopak osamělou chrpou), zůstává před námi jeden z nejzajímavějších počínů českého alternativního rocku vůbec.

HYNEK DEDECIUS

**vlastislav matoušek:
taki ochi**
Arta Records.

Skladatel a etnomuzikolog Vlastislav Matoušek je jedním z těch, kteří mimoevropskou hudbu nezkoumají jen zvenčí, ale především zevnitř – kromě toho, že o ní umí zasvěceně a odborně psát, ji umí také hrát. Bylo by ovšem pomýlené představovat si ono hraní jen jako technické sblížení s hudebním instrumentem, o to méně, že Matouškovým výsostným nástrojem je japonská flétna šakuhači. Jak Matoušek sám píše v bookletu, až do poloviny 19. století nebyla šakuhači hudebním nástrojem,

ale religiózní pomůckou zen-buddhistických mnichů, kteří se za hudebníky nepovažovali. „Aktivita, která se nezasevěním mohla jevit jako hraní na flétnu, byla ve skutečnosti jen jinou formou zenu – meditace, realizované prostřednictvím hry esotericky předávaných zvláštních skladeb, vlastně do „hudby“ transformovaných dechových a koncentračních cvičení.“ A právě od tohoto spirituálního rozměru Matouškovu hru na šakuhači nelze oddělit. *Taki ochi* – Vodopád, jedna ze starých základních skladeb pro šakuhači, postupně představená ve třech různých verzích, se nedá poslouchat „s hlavou v dlaních“ jako Beethoven. To spíš „s hlavou v oblacích“. Táhlé fráze hrané na jeden dech, jemnosti intonace a zvukové barvy, všudypřítomný dojem vzdušnosti a plynutí, to vše vybízí ke vnímání, které má blíže k intuici než k ráci, blíží k otevřenému přijetí než k rozumové kontrole. Proto také nepřekvapí, že na album je zařazena také nahrávka z míst, kde *Taki ochi* kdysi vznikla, od vodopádu Asahidaki. Nahrávka vzešla ze spontánního nápadu, na které se vzdálený tón Matouškovy šakuhači mísí se zvukem vody a zpěvem ptáků, vystihuje především zážitek okamžiku; její hodnota je symbolická, nikoli v evropském slova smyslu hudební.



Poslední skladba cédéčka, Matouškova *V kruhu*, svádí dohromady Matouška-skladatele a Matouška-hráče na šakuhači. Právě tady si můžeme zřetelně uvědomit, že Matouškův pohled na svět tradičního japonského šakuhači je – přes veškerou „autenticitu“ a hloubku pochopení – pohledem Evropana. Jinak tomu totiž být nemůže.

TEREZA HAVELKOVÁ

**různí interpreti:
china – the sonic avant-garde**
Post-Concrete.

Čínu stále vnímáme především jako netřesitelnou baštu komunistické diktatury, krutého utlačovatele Tibetu a prototyp šlapání po lidských právech a klíčích demokracie, v posledních letech však tato velmoc blízké budoucnosti zažívá zásadní změny. Soukromý sektor dostal zelenou, ekonomika kvete a města jako např. Šanghaj se divoce derou do výše. Čína pootevřela dvířka západu s cílem ho dohonit (a samozřejmě předejnat) a toto částečné stržení zdí se nevyhnulo ani tamní hudební či fotografické produkci (jak dokazuje současná reprezentativní výstava *Podivné nebe* v pražském Rudolfinu).

Dvojdisk *China – The Sonic Avant-Garde* je pro Evropu ojedinělým hmatatelným důkazem o existenci soudobé experimentální hudby na území pevninské Číny. Shrnuje a světu předkládá vybrané práce patnácti projektů z různých koutů země, v nichž veskrze chybí jakýkoli odkaz na čínskou kulturu a které si mohou zadat s experimentátory odkudkoli. Jeho poselství se zdá být zcela jasné: „ano, i v takto izolovaných končinách se rodí odvážné manipulace se zvukem, i tady by stáje jako Mego mohly nalézt šikovné koně“. Ale právě v tom spočívá hlavní slabina kompilace. Zvážíme-li její hodnotu takřkajíc „dokumentární“, tedy funkci zmapování doposavad zcela neviditelné scény, zaslouží jen slova chvály, z uměleckého hlediska ovšem mnoho zajímavého nepřináší. Najdeme zde ukázky syrového digitálního noise (Zhong Minjie), glitch ambientu (ISMU), útržkových samplových koláží (Hu Mage), minimalistických zvukových modulací (Xü Cheng, Fu Yü), improvizací s feedbackem z mixéru (Zhou Pei) apod., prostřednictvím nichž autoři vykřikují: „ano, umíme být stejně odvážní, vynalézaví a nekompromisní jako vy!“ Jenže tím se sami připravují o původnost. Náš „západní“ člověk podobné experimenty zná a chápe je jako přirozený plod „zdejšího“ letitého hledání nových forem hudebního vyjádření. Vzejde-li však totéž z takto kulturně odlišného prostředí, těžko se zbavuje dojmu jakési nepatřičnosti, dojmu, že tu jde o opičení se a v podstatě jen další projev odmítané globalizace. V přítomných skladbách jednoduše chybí Čína. Koneckončů, tuto skutečnost si zřejmě uvědomili i kompilátoři, neboť experimentální džungli na obou discích proložili alespoň několika terénními nahrávkami (s podpisy Beijing/Shanghai Sound Unit) s kousky čínských dialogů, školáky zpívající hymny či tradičních písní. Na závěr snad ještě dlužím jméno zřejmě nejnadějnějšího zastoupeného tvůrce – zní Wang Changcun.

HYNEK DEDECIUS

**john taylor trio:
rosslyn**
ECM/ 2 HP.

**gaël mevel trio:
dances parallèles**
Leo Records.

John Taylor patří již delší dobu k elitě britských jazzových pianistů, a tak je trochu s podivem, že jeho debut u ECM vychází až letos. Na albu *Rosslyn* mu takzvané sekundují kontrabasista Marc Johnson a bubeník Joey Baron. Disk tedy nelze do přehrávače vkládat bez velkých očekávání.

Taylor je samozřejmě v dobré formě, tak jak ho léta známe, a v promyšlených aranžích dává naplno zazníť svému charakteristickému subtilnímu stylu. Bohužel, velká očekávání nejsou příliš naplněna, protože nic neočekávaného se po celou dobu neodehraje ani v náznaku. Taylor zní podobně jako ve své prověřené úloze sidemana a některé harmonické a rytmické postupy již budou mnozí posluchači předvídat zcela automaticky. Hodnota Taylorovy sólové nahrávky tak spočívá především v pořízení jakési rukověti jeho přístupu

a v připomenutí toho, čím současnou jazzovou scénu obohatil. Ale snad je to logické, možná by bylo v Taylorově případě nepatřičné nezačít sólovou dráhu jakýmsi shrnutím.

Diskutabilní je, zda měl Taylor při výběru spoluhráčů šťastnou ruku. Úskalím je v tomto případě to, co bychom jinak pokládali za nepochybnou přednost: totiž stoprocentní souhra celého tria. Největším problémem je proti všem očekáváním Baron. Jeho hra se na tomto albu tak dokonale přizpůsobila křehkosti Taylorova píana, že přičteme-li obdobné splyvání Johnsonova kontrabasů, výsledkem je neodbytný pocit, že jsme se ocitli v pokojíčku pro panenky. Baron je prostě z rodu bubeníků, kteří zpravidla maximálně podporují a podkreslují, a nemají tendenci jít proti proudu hudby; v jeho případě to platí stejně dobře o hardcoreovém bušení v Zornových Naked City, jako zde v éterickém světě Taylorově, do něhož Baron vstupuje po špičkách prostřednictvím jemné hry na činely. Je téměř jisté rouháním kritizovat tak vytříbený a vlastně dokonalý počín jako Rosslyn, ale přesto se vkrádá myšlenka, jak by asi dokázal tuto desku posunout takový Peter Erskine, který býval Taylorovi nejen spoluhráčem, ale občas i protihráčem – což dalo jejich společným projektům další rozměr.

Ze zcela jiných končin přichází trio pianisty Gaëla Mevela (kontrabas Jean-Jacques Avenel, bicí Thierry Waziniak) se svým albem *Danses Paralleles*. K jedinečnosti formátu jazzového tria patří to, že protagonisté jakoby tančí ve třech; fixovat za těchto podmínek prostě nelze, vše spočívá v jemné a neúprosné bilanci sil, ve spoléhání se na druhého a na druhé, ale i ve schopnosti udat občas směr. Příznivci bigbandů nechť mi prominou: v triu postě není za co a kam se schovat. Mevel se rozhodl přímo tematizovat tuto podstatu tria a přílehlavě zvolil formu valčíku, byť improvizovaného a povětšinou velmi abstraktního. Jednotlivé nástroje na tomto zvláštním albu pomalu víří kolem drobných hudebních motivů a jeden kolem druhého. Triu zjevně vyhovuje silný výrazový minimalismus, jehož emblematickým vyjádřením je Waziniakova jednoduchá hra na činel(y). Pod čarou nicméně poznamenejme, že tento postup nemusí být nadšeně vítán posluchačem: bez notné dávky trpělivosti a respektu k upřímné nepodbízivosti se dá padesát minut s Mevelem a spol. stěží strávit.

Francouzi si jednoduše chtějí hrát po svém a instituce typu Leo Records jim to díkybohu umožňují. Tak trochu podivné projekty Mevelova ražení totiž dokreslují různobarevnou situaci dnešního triového hraní. Je zvláštní, že v době, kdy hraje Taylor a Mevel, Mehldau, nebo třeba zcela neuvěřitelné Coreovo New Acoustic Trio (s Avishaiem Cohenem a Jeffem Ballardem), jsou v oblíbenosti o tom, že jazz je dávno mrtvý. Nezbyvá než se ptát: je-li toto smrt, pak jak vypadá život?

TOMÁŠ MARVAN

**dj spooky that subliminal kid:
optometry
Thirsty Ear.**

V dnešním jazzu již není neobvyklé, aby se mezi hudebníky objevil i „sólista na gramofony“.

DJ. Newyorský kunsthistorik, filozof, hudebník a multimediální tvůrce Paul D. Miller, skrývající se pod jménem DJ Spooky That Subliminal Kid, věc postavil obráceně. K nahrávání své nové desky pozval pět jazzmanů. Matthew Shipp (klavír), William Parker (kontrabas), Joe McPhee (saxofon, trubka) a Guillermo E. Brown (bicí) patří k respektovaným improvizátorům. Jejich jamování se tentokrát stalo základem, z něž pak DJ Spooky vytvořil cosi nového. Označení DJ je v jeho případě spíše symbolické. Manipulaci s gramofony tu na několika místech zaregistrujeme, jinak však většinu práce odvedl za počítačem: „Chtěl jsem ukázat, že počítač je stejně dobrý nástroj pro jazz jako každý jiný.“

Výsledek je tedy dílem studiové práce, život východizujícímu materiálu však zachovává. To především díky Spookyho talentu nepracovat schematicky a vnášet do práce se smyčkami a rytmy nepravidelnosti a nečekané zvraty.

Zůstat delší dobu v jedné stylové poloze se Spookymu nedařilo nikdy a *Optometry* není výjimkou. Kromě jazzu tu dojde i na hip-hop s hosty z IsWhat? a Anti-Pop Consortium. Na jiná místa je snad možné použít Millerův termín illbient; podivné a podivuhodné koláže, v nichž z různorodých částí staví silnou atmosféru. Novou barvu do několika skladeb vnáší houslista Daniel Bernard Roumain.



Matthew Shipp a DJ Spooky

Nad Spookyho hudbou (a nad hudbou pracující se samplingem vůbec) se vznášejí otázky kolem autství. I tady se můžeme ptát: jsou autory hudebníci, kteří produkují tóny, nebo DJ, který z jejich tónů vytvořil nový celek? A pokud uznáme za spoluautory hudebníky, kteří nahráli své improvizace speciálně pro tuto příležitost, neměli bychom totéž přiznat těm, kteří byli „vysamplováni“ z jiných nahrávek? Na rozdíl od jiných DJ Spooky vždy přiznává, odkud bere svůj materiál, což však na tyto otázky odpovídá jen zčásti.

MATĚJ KRATOCHVÍL

**jaroslav erik frič
& čvachtavý lachtan:
jsi orkneyské víno
Guerilla Records.**

Skupinu Čvachtavý lachtan si můžeme pamatovat jako jednoho z vítězů Malé Alternativy v roce 1999. Brněnští poučení undergroundem, alternativní scénou svého města a skutečností, že inteligentní humor

cti netratí tehdy na Deltě předvedli opravdu zábavný koncert (jedním z vtípků frontmana Tomáše Vtípila byla svérázná hra na CD rozezněné rozkousáním). Tři ze členů skupiny se na Malou Alternativu o dva roky později vrátili s projektem cs_zvuk – první laptopovou vlašťovkou v Čechách – a opět zaznamenali vítězství.

Na albu vydaném labelem propagátora undergroundu a žurnalisty Vladimíra „Lábuse“ Drápala se skupina setkává s verši přibližně padesátiletého básníka Jaroslava Erika Friče. Jeho „pásmo“ *Jsi orkneyské víno* je rozděleno do sedmi „partů“ (tak jsou označeny na obalu a jejich jednotlivé názvy jsou incipity) a je jakýmsi „filmovým pásem života, vzpomínek, okamžitých metafor, obrazů“ – trochu beatnický volným, bilancujícím textem. Autor zde vzpomíná na zemřelého otce a babičku, realie dětství, lásky, dotýká se tématu víry (občas jako východiska, jindy pochybovačně) a poučeného (občas rezignujícího) stárnutí.

Jako interpret vlastních textů Frič nezklamal. Má to štěstí, že vládne přesně tím hlasem a přednesem, který jeho slovom odpovídá – vládne mohutným, lehce („bluesově“) chraplavým barytonem s vadami na kráse tak drobnými, že vůbec nevadí. Možná jsou dokonce k dobru věci. Nabízejí se vzdálené paralely s litanickým přednesem Vratislava Brabence či lehkým pocitem somnambulnosti kořeněných zpovědí Filipa Topola. Vzhledem k rozdílnosti hlasů a textů všech jmenovaných je to však podobnost čistě náhodná.

Valivý proud básnickových slov může místy připomínat hospodské zpovědi do sklenice, v textu však pro „výčepní banalitu“ není místo. Přestože spontánně se tváří, je text, zdá se, pečlivě ošetřen a mnohokrát zvážen. Hudba, jejímž autorem je především Vtípil (zde kytara, housle, trubka, jinak hlavní zpěvák skupiny) čerpá, stejně jako ostatní produkce skupiny, z odkazu undergroundu. Tentokrát však ne parodicky, ale s pozoruhodnou vážností, kázání a ponorem. Pochopitelně by se zde dalo přirovnávat – mnohdy se dočkáme ozvěn Plastic People z období *Pašijových her* a programu *Co znamená vésti koně*. Celou nahrávku však zjemňuje a zároveň zasycuje akordeon hostujícího Radima Babáka, jemné motivy kytary a tálhe melodické motivy dechů (saxofon a klarinet Tomáše Doležala). V několika místech, kde se tyto party setkávají s rychlým doprovodem s dominující kytarou, lze vzpomenout klidnější pasáže tvorby Už jsme doma (v páté *život jako by unikal* navíc okoušené častuškou). Za zmínku stojí rovněž čtvrtá *večerní anamnesis*, kde po odeznění recitace s klidným doprovodem propukne řádně dechovkový valčík (jak říká Magor – dechovka je královnou hudby) končící čímsi velmi freakoutovým. Konečně závěrečná *nikdy nepíšeme přesně* zamrazí pomalým, postupně zahušťovaným motivem a tklivým saxofonovým partem – asi nejlepším na celém albu.

Pocity, o kterých album mluví, jsou spíše neradostné. Radost ovšem rozhodně lze mít z mezigeneračního souznění aktérů, suverénního zvládnutí ne zcela tradiční formy a z toho, že výrazové prostředky hudby zvané „androš“ lze ještě stále uchopit tak, aby nepřiváděly v rozpaky a zněly současně.

PETR FERENC

jean-louis matinier:
confluences
Enja Records/ PJ Music.

Soutoky: rozdílné proudy spojující se v jednu řeku, obohacující ji svými odlišnostmi a zároveň pokračující ve vlastní cestě.



Tak zahajuje francouzský akordeonista Jean-Louis Matinier doprovodný text ke svému albu. Styl jeho komentáře nám může připadat patetický, stojí však za to, podívat se blíže na prameny, které se na této nahrávce slily. Jsou to jeho spoluhráči: flétnista Bobby Rangel, kytarista Nelson Veras a především kontrabasista Renaud Gracia-Fons, Matinierův dlouholetý spolupracovník.

Matinier má klasické hudební vzdělání a k jazzu se dostal relativně pozdě. Na jeho kompozicích je to poznat. Jako hlavní proudy soutoky lze identifikovat jazz na jedné a komorní hudbu evropské tradice na druhé straně. „Zapsané“ hudby tu je znatelně více než té improvizované, skladby se vyhýbají jednoduché formě téma-improvizace-téma a často tu dochází k změnám rytmů, nálad a harmonií. Melodické nápady lze označit za líbivé, aniž by to muselo znamenat též banálnost. Je to podobný typ melodické invence, jakým disponuje Jan Garbarek nebo pánové ze skupiny Oregon. Sólové pasáže jednotlivých nástrojů také nejsou místem pro exhibici technických schopností nebo dramatickou expresi. Melodické myšlenky jsou uvážlivě rozvíjeny a notami se neplýtvá.

Kombinace akordeonu, flétny, akustické kytary a kontrbasu je ideální k evokaci snivých nálad a vzpomínek na dětství (o nichž protagonista v doprovodném textu hovoří jako o hlavní inspiraci). Při zvoleném nástrojovém složení se nelze vyhnout vzpomínce na soundtrack k Amélii z Montmartru, jeho sladké naivitě se však Confluences nepřibližují nikdy na více než pár taktů. Živější poloha však není opomíjena, často má základ v latinskoamerických rytmech (*Sambadynos*). Jen při opravdu pečlivém poslechu lze zjistit něko-

lik málo míst, na nichž vypomohla studiová technika (zdvojená flétna, echo), jinak však živé provedení může znít stejně, či snad ještě lépe než studiová verze.

MATĚJ KRATOCHVÍL

michael j. schumacher:
room pieces
XI Records.

Ne, není to německý závodník Formule 1. Tenhle Michael Schumacher je newyorský tvůrce elektronické hudby a majitel sound galerie Diapason. O tom, že zvukové instalace jsou Schumacherovou hlavní doménou nejen organizátorský, ale i autorský, svědčí *Room Piece XI*, pětasedmdesátiminutová, původně prostorová kompozice, která zaplňuje celý první ze dvou disků tohoto kompletu. *Room Piece* je ve své prostorové podobě koncipována pro šestnáct kanálů a její přesný průběh je v reálném čase generován počítačem na základě sady složitých algoritmů. Jednotlivé realizace *Room Piece* se tak od sebe liší především časovým rozvrstvením a hustotou zvukových událostí, které ji tvoří. Na disku je *Room Piece* bohužel zákonitě ochuzena o prostor, tuto svou zásadní komponentu, která celému „kusu“ také dala název. Lze si jen představovat, jak jemně artikulované a cizelované zvuky a stejně důležité ticho zaujmají v prostoru své místo, jak jej ohmatávají, objevují a přetvářejí v myslí posluchače – obyvatele místnosti – který má volnost prostor zakoušet z jednoho bodu nebo v pohybu, ve stoje, v leže, nebo třeba v sedě v lotošovém květu. Podobně jako *Dream House* La Monte Younga může být i Schumacherova *Room Piece* zážitkem meditativních kvalit. Je však potřeba uznat, že podobně působí i z CD. Zvuky – samplované i elektronicky generované, jednoduché i komplexní, krátké i dlouho držené – se z ticha vynořují a zase do něj mizí s klidem, který má moc proměnit vnímání času.

Kompozice z druhého disku jsou zvukově i časově koncentrovanější a intenzivnější. Dvacetiminutová *Piece in 3 Parts* pracuje se dvěma třicetisekundovými samplami houslové improvizace, čtyřicetivteřinovým samplem hry na gong a zvuky analogového syntezátoru, a vytváří z nich husté a až živočišně působící textury. Dvě *Stills* jsou ztělesněním hudby, která „se proměňuje, aniž by se vyvíjela“ (jak trefně v bookletu charakterizuje veškerou Schumacherovu hudbu Julian Cowley). Statičnost dlouhých držených zvuků nechává vyniknout jemným pohybům a změnám uvnitř nepřerušovaného sónického proudu. Na podobném principu je založena i zbývající skladba *Untitled*. Zde je statický proud zajišťován prodlevou složenou z několika frekvenčně modulovaných sinusových tónů, vnitřní „život“ je výsledkem jejich interferencí, které se projevují jako proměnlivé pulsace.

Schumacherovy *Room Pieces* dokládají, že minimalistický princip vývoje na pozadí statičnosti, nebo jednodušeji hudba, která „se proměňuje, aniž by se vyvíjela“, má právě v elektronické hudbě prostor, který je stále ještě možné nesmírně kreativně naplňovat.

TEREZA HAVELKOVÁ

tujiko noriko:
from tokyo to naiagara
Tomlab.

the books:
the lemon of pink
Tomlab.

V Paříži přebývajících a do Prahy brzy chystajících se Japonka Tujiko Noriko si odskočila z domovské stáje Mego ke všem hráčkům zaslíbené německé značce Tomlab. K žádnému zásadnímu skoku do jiné sféry ovšem nedošlo. Oproti předchozí megovské *Make Me Hard*, kde se místy hudební pozadí vyvíjí takřka nezávisle na vokálu, je u novinky – produkované zkušeným Akim Ondou – patrný mírný příklon k minimalističtějšímu pojetí zvukového doprovodu. Album *From Tokyo To Niagara* lze nazvat „popovějším“ v tom smyslu, že více zvýrazňuje dominanci hlasu a písní, které podkresluje jen nezbytně nutný počet vrstev; samotný projev autorky ale zůstává týž – vítězí křehké emoce, melancholie, nakažlivá zasněnost. Nezvykle voní téměř taneční zabarvení úvodní *Narita Made* anebo výrazné bicí v *Rocket Hanabi* a *Tokyo Tower*, nejsilnější okamžiky však přináší ambientní balady *Mugen Kyuukou* a poslední *Robot Hero* stvrzující pořekadlo „v jednoduchosti je krása“. Booklet tentokrát obsahuje anglické překlady textů, nicméně doporučuji je nestudovat, protože konkretizace představ vyvolávaných exotickou mluvou má omezující efekt a stříhá posluchačova křídla.



Ale obraťme list na další výlisek téže stáje. Z USA v poslední době proudí velmi svěží reinterpretace folku a country a do této vlny lze – ač s problémy – vsadit i tvorbu dua The Books. Škóli kytarista Nick Zammuto a houslista Paul de Jong své nástroje (plus banjo a cello) užívají v čisté, minimálně opracované podobě, jejich kombinováním s širokou škálou samplů (zejména hlasů a nejrozumnějších field recordings) budují velice podivné strukturované kusy, jež od posluchačů vyžadují maximální soustředění. Četné útržky mluveného slova, smíchu a dalších nasamplovaných příměsí totiž znečišťují jinak relativně snadno sledovatelné vršení melodických akustických

motivů, díky čemuž může výsledek zpočátku působit jako mišmaš páteho přes deváté. Ale není tomu tak, ve skutečnosti do sebe vše výborně zapadá a *The Lemon Of Pink* je stejně milé a plné nápadů jako jeho předchůdce *Thought For Food*. To my jen zřejmé ještě na podobné koláži nejsme zvyklí...

HYNEK DEDECIUS

arne nordheim:
dodeka

Rune Grammofon/ ECM/ 2 HP.

Společnou vlastností značné části digitální a počítačové produkce vydavatelství Rune Grammofon je libozvučnost a de facto tradiční hudebnost, což u firmy, jejíž největší devizou jsou nahrávky snoubící nejnovější elektronické a (free)jazzové trendy, není příliš divu. Zatímco u projektů *Information* (viz HV 6/02) či *Monolight* (viz HV 3/02) mě k tvrzení o tradici přivádí na běžné hudební nástroje reprodukovatelné melodickoharmonické postupy a v podstatě písňová forma (i když beze slov) jednotlivých skladeb, u znovuobjeveného veterána norské elektronické hudby Arne Nordheima je tradičním prvkem samotný zvuk.

Nordheim, který na kolekci snímků pracoval ve varšavském elektronickém studiu, se poměrně zdařile snaží napodobit možnosti akustických nástrojů. Neusiluje o dokonalou imitaci barvy zvuku toho kterého instrumentu, ale o práci s vibratem, glissandem a dozvukem. Přestože bezpečně známe zdroj zvuku, dává nám Nordheim pocítit vlastnosti tónů xylofonu, klavíru či kytarové struny. Dojem je zvláštní – skrze elektronický náznak se přistihujeme při myšlenkách na „živou“ hudbu. Tak nevím, jestli je to pro výrobce laptopů (a samotného Nordheima) spíše reklama nebo naopak.

Zmíněný přístup vyniká o to lépe, že je tím hlavním poselstvím alba, tím, na co je kladen největší důraz. Skladatel a aranžér Nordheim totiž rezignuje na melodii a jakýkoliv náznak repetice a své subtilní vysoké tóny řadí do krátkých shluků často oddělovaných drobnými pomlčkami. Hlubší tóny a kratičké bzučivé plochy se objevují sporadicky a nečekaně a ze všeho nejvíce připomínají zbloudilé ozvěny lehce načrtnutých pocitů. Doprovodnou funkci nemají nikdy. Přestože na kompozici album v podstatě rezignuje, není třeba se jím nějak složitě prodírat. Zanechává v posluchači pocit volného prostoru, ve kterém se vznášejí lesknoucí se střípky příjemných nálad. Takový rej skřítků s neustávajícím deštěm konfet.

Závěrečná, dvanáctá skladba sedmatřicetiminutové kolekce se jako jediná alespoň trochu liší – je sestavena ze zvuků použitých v předchozích jedenácti kouscích, výskyt zvuků je zde hustší a celé album jí nenápadně graduje. O ostatních skladbách se není třeba rozepisovat – jsou si poměrně podobné a díky tomu, jak pracují s tichem, mnohdy ani nepoznáme přechod mezi nimi. Použijeme-li na přehrávači funkci „random“, budeme moci poslouchat tutéž pohádku se šťastným začátkem, středem i koncem v mnoha stejně atraktivních podobách.

PETR FERENC

různí interpreti:
E*A*D*G*B*E

12k.

různí interpreti:
room207

Cirque.

Kompilace s výmluvným názvem *E*A*D*G*B*E* si klade za cíl jemně načrtnout poslední velký mezník v mnohasetleté historii hudebního nástroje zvaného kytara – tedy jeho propojení s všemocnými počítači a softwarem. Tento svazek (zviditelněný především osobností Christiana Fennesze) můžeme sice chápat jako pouhý symbol kompromisu mezi hypotetickým digitálním „chladem“ a akustickým „teplem“, nelze však popřít, že předkládá nové, prozatím jen málo prozkoumané hudební pole s nadějným potenciálem. Značka 12k zde prezentuje variace věrně jejímu minimalistickému konceptu a nesnaží se tedy o komplexní shrnutí „scény“. Všichni čtyři zúčastnění umělci – duo Fonica (Japonsko), Keith Fullerton Whitman (aka Hrvatski, USA), Sébastien Roux (šéf týmu zabývajícího se prostorovou akustikou pařížského IRCAM, Francie) a Christopher Willits (USA) – ale zvuk strun přesto osobitě posouvají různými směry, díky čemuž kolekce zůstává zajímavou. Šanci dostává vrstvení ploch v ambientní abstrakce, práce s dynamikou a efekty, ním jednotlivých zvuků, zahalování potlačeného brnkání nánosem praskavých jedniček a nul a konečně pak zřejmě nejpůsobivější (ale paradoxně také nejjednodušší) Willitsův softwareový rozklad melodické hry.

I disk s názvem *room207* je monotematický – obsahuje devět kusů „hudebního nábytku“, které spoluutváří imaginární pokoj. Tyto doplňky nicméně vedle celkového stylu (laptopový ambient) spojuje jen málo, nemají shodný odstín ani zaoblení a spíše tedy jde o nejednotnou várku čerstvých dílek talentovaných tvůrců z Japonska, Francie a USA. Nutno poznamenat, že galský kohout vítězí. Naším čtenářům jistě povědomý label Active Suspension tu tradičně zábavnými bizarními skládáčkami zastupují O.Lamm a Shinsei i Regressive Audio a nechybí ani protentokrát velmi jemný příspěvek s podpisem Discom. Američan Carl Stone vybavený chvějivým klavírem nepřekročí průměr a z domácích předčí majitele domu Yoshihiro Hanna i Aokiho Takamasu Nobuyasu Sakonda, jenž po stylu krajana Nobukazu Takemury do své bizarní barové klavírní písně aplikuje počítačový zpěv. V místnosti 207 panuje klid a nejmodernější elektronika, předpokladem pro příjemný pobyt v ní je ovšem trpělivost a chuť pronikat do neznáma.

HYNEK DEDECIUS

job karma:
ebola
Amplexus.

Polská dvojice Maciek Frett a Aureliusz Pisarewski je českému publiku známá z několika vystoupení (naposledy 25. 10. v pražském Rock Café). Skupina produkuje je ojedinělý druh ambientu, který nepočítá

s rozvolněností do dlouhých ploch, ale je sevřený do skladeb písňové délky a stavby a invenčně pracuje s většinou pomalými rytmy a pevně danou sumou zvukových barev. Dalšími stylovými zvláštnostmi Job Karma je sporadické používání elektrické kytary v krátkých jednoduchých motivcích a s hutnou, téměř nehybnou atmosférou skladeb kontrastující krátké hlasové samplý (útržky zpravodajství, filmů), které jsou většinou velmi expresivní, echované a kolážované. Právě ony tvoří ten nejvíce znepokojivý odstín celé produkce, přestože v aranžmá nejsou používány jinak, než ostatní zvuky, tj. jsou pevně a pravidelně zasazeny do celku skladby. Vůbec by se dalo říci, že produkce dua je oslavou pravidelnosti a přestože je Job Karma zcela svá, přibíhá nevšední cit pro repetitivnost ji může připodobňovat k tvorbě slavných Nocturnal Emissions.

V roce 2001 dvojice překvapila albem *Newson*, krystalicky čistým tvarem pevných struktur, dlouze znějících tónů nevšedních barev a zcela svébytné atmosféry. Nenašlo se zde jediné slabé místo a přestože se nejednalo o debut, skupina se tehdy pro mnohé stala objevem. O rok později vydané mini CD *98 Mhz To Extinction* (viz minirecenze v HV 2/03) nahrané ovšem již v roce 1999 bylo podobné, letošní novinka byla proto očekávána s napětím. Nakolik se skupina odchýlí od zvuku svého majstrštyku? Vyкроčí k jiným cílům? Anebo naopak: co když se bude jen opakovat?

Ebola je taková i maková. V prvních čtyřech ze sedmi skladeb v ní duch *Newson* jasně převažuje. Změny jsou spíše kosmetické – přibýlo náladovosti a pokusů o změnu v rámci zavedené podoby. Zatímco úvodní *Ebola* je „modelu 2001“ asi nejbližší, následující *June* staví na kovovém rytmu, který téměř překrývá vše ostatní a ve zvukovém arzenálu skupiny je novinkou. Třetí *Tension* pod slupkou newsonovských aranží skrývá tklivou, téměř baladickou melodii, v závěru díky přibývání ploch pěkně graduje a je asi tou nejlepší položkou alba. *Crawling End* rytmus potlačuje a redukuje jej na jediný, v různých částech různě echovaný úder a staví především na velebném varhanním zvuku.

Zbývající trojice skladeb má ambice reprezentovat nový tvůrčí přístup. Pátá *Vermin* stojí na dusajícím tanečním rytmu a stylově příbuzném hlasovém samplu a přestože je její rychlost tlumena klávesovými motivy, z celku alba trochu nepřijemně ční. *Primitive Matter* je hodna svého názvu – odehrává se na pozadí dosti jednoduchého rozvrzaného kolovrátkového motivu, který na sebe strhává většinu pozornosti. Když začne uspávat, nastoupí něžné tóny doplněné zvukem vody. Po chvíli následuje překvapivý, trochu lekající návrat k původnímu motivu, o moc víc se zde ale neděje. Závěrečná, třináctiminutová *Sever* nastupuje v duchu rozmáhlé psychedelické plochy s jemným náznakem etnobubínkářského rytmu a již na začátku překvapí hutnou energií. Bohužel s nastoupenou náladou příliš nepracuje a svou neměnnost okoření jen několika halabala přilepenými zvuky rádia a kašle. Krátké orientální intermezzo není bez zajímavosti, působí však jakoby bylo naroubováno odjinud.

Lepší část novinky tvoří skladby v duchu *Newson*. Nové tvůrčí cesty hledá Job Karma zatím dosti tápavě. Přejme jí štěstí a berme *Ebolu* jako sice málo objevené, ale ne špatné intermezzo. Úplné odsouzení si zdaleka nezaslouží.

PETR FERENC

tomahawk: mit gas lpecac.

Dobře vyzbrojen svým hlasem se Mike Patton nikdy nebál vstoupit do neznámých hudebních končin a pohybovat se na několika frontách zároveň. Netřeba připomínat, že své boje s různými hudebními kontexty vedl s řádnou razancí a bravurou. Ať už jej známe jako zpěváka Faith No More, postzappovských Mr. Bungle, neuchopitelného hororového běsnění Fantomas, nebo jako vokalisty v projektech Johna Zorna (*The Gift*, *Naked City*, *IAO*) či Sepultury, vždy dokáže přesným úderem ze zálohy překvapit. Soudím, že i mnozí skalní příznivci byli zděšeni sólovými alby Mikea Pattona. První album *Adult Themes For Voice* je nahrávkou velice krátkých a radikálních noise koláží generovaných spojením Pattonova hlasu s úderně primitivní elektronikou. Navíc je celé nahrané po pokojích hotelů z téměř celého světa a naznačuje, že jistě není příjemné a klidné být zpěvákovým hotelovým sousedem. Druhé album *Pranzo Oltranzista* je pikantním a řádně těžkým hudebním soustem a bylo inspirováno skutečně bizarními futuristickými kulinárními recepty. Ovšem Mike Patton se vždy snažil vykročit dále, a tak vznikl projekt Tomahawk, který doslova surfuje mezi rozličnými hudebními žánry a to v klasickém rockovém obsazení se zvukovými efekty navrch.



Album *Mit Gas* se příliš neliší od produkce jeho předešlé skupiny Faith No More, jako by snad Pattonovi podobný typ hudby chyběl a mínil v něm pokračovat. Trochu jinak, ale pokračovat. *Mit Gas* je jakýsi hybridní crossover či dekadentní hard-core, neboť absorbce všech znaků i klíše zmíněných stylů, jejich restructurování a spojení s méně expresivními hudebními kontexty, odhaluje kontury postupů, jež vévodily devadesátým létům, s tím, že je s bravurní persifláží pokračuje. Na rozdíl od Faith No More však skupina Tomahawk nesází tolik na melodiku a preferuje spíše metalové struktury ve spojení s jinými typy hudebního jazyka, navíc s rozličnými žerty a hříčkami, ne prostými značné ironie a nadhledu

(vyjma D.O.A., Fugazi a Nomeansno není humor v těchto hudebních kruzích příliš preferovaným přístupem). Ironickým elementem nejsou pouze hyperbolicky pojatá rocková schémata se všemi náležitými kytarovými klíši a barovou hudbou, ale i půvabné samplý švitoření ptáček rázem střídané vokálním běsněním Mika Pattona, schopného prudkých změn své nálady a odstínů zpěvu. Jemná sóla se v okamžiku prolamují do hlukových stěn, stejně jako je banální meditační hudba s dlouhými zvukovými plochami rozbita rychle se střídajícími kytarovými riffy. Ostré stylové kontury se rychle mění slovo a styl se stává zbytečným. A právě tato strategie zahlcení různými hudebními citacemi až k bodu jakési původní nerozlišenosti vede k otázce v současném uměleckém dění tak živé, otázce opodstatněnosti pátrání po tvůrčové originalitě a jedinečnosti jeho výkonu. Čím dál více je zřejmé, že celé umění, hudbu nevyjímaje, funguje na principech intertextuálního řetězení již normalizovaných jevů. Tomahawk své vazby a vzory přiznává a právě tato jejich zdánlivá upřímnost funguje zcela opačně – jako ironický škleb a zrcadlo umění, které se vnějšími aranžemi snaží demonstrovat svoji svébytnost a jedinečnost. Ponouká nás k subverzivnímu tázání se: co když se vše děje opravdu pouze podle principu neustálého variování známých jevů, kde nové vzniká zatím neobvyklým spojením už tisíckrát vyzkoušeného jen s malou špetkou neotřelé invence a ozvláštnění navíc?

Tomahawk je řádem naruby, skupinou, která více spojuje než dělí, ačkoliv umí rychle, brutálně a tvrdě sekát.

LUKÁŠ JIŘIČKA

werner dafeldecker + klaus lang: lichtgeschwindigkeit Grob.

Vídeňský basista a kytarista Werner Dafeldecker (1964) je známý jak svou skladatelskou nápaditostí, tak na druhém, zcela opačném pólu, svojí zvukovou zahloubaností, kterou bychom mohli v některých případech nazvat ultraminimalismem. Jeho komprovizační (= spojení kompozice s improvizací) opusy najdeme především na vlastních Durian Records, na nichž si notuje s Ulim Fusseneggerem, Christianem Mühlbacherem či s Dieterem Kovacem, bylo však jasné, že dříve nebo později musí zakotvit pod egidou Grobu, neboť jeho přístup k pootevírání hlukové monotónnosti s ediční náplní tohoto labelu zcela souzní.

Po CD *Eis 9* z roku 2001 (s Borisem D. Hegenbartem) se tentokrát (2003) spojil s německým varhaníkem Klausem Langem a svému zdánlivě nevzrušenému (ač možná svým způsobem vzrušivému) výtvo-ru dali název *Lichtgeschwindigkeit*. Slyšíme tu sedm neskladeb, nahraných v provinčním rakouském kostelíku a pojmenovaných čísly od 1000001 do 1000111; neskladeb proto, že nikde nezačínají a nikde neustí, prostě přicházejí odkudsi a kamsi se ztrácejí, osloví vás nebo neosloví (podle vaší národy), každopádně jsou, pokud trvají, čímž chci říci, že se nikterak nevyvíjejí, že nemíní překvapit nebo ohromit. Pouze občas se k základní zvukové linii přifaří další, která ji obohatí nebo překoná (viz

například v pátém čísle foukání do varhaních píšťal, podmalované nesmělými detonacemi, vystřídané ovšem vzápětí jímavým brzdým dojížděním), pouze občas je základní bučivě ticho hlukově znásobeno nebo dokonce zjiřeno. Ba rozjiřeno (viz pískání v čísle šestém). Přesto je zřejmé, že kompaktní má svou promyšlenou gradující kompozici včetně harmonizujícího závěru, poskytujícího varhanám ovidnější šanci být varhanami... Rychlost světla? Snad. Snad na Dafeldeckerových a Langových hudebních vlnách skutečně někam odplouváme, aniž si to výrazně uvědomujeme. Rozhodně bych však nepodtrhl slovo rychlost. Ba právě naopak.

A vůbec: spíš bych tomuto dílku připsal titul *Úlomky času*. Možná dokonce *Úlomky věčnosti*. Ale to už asi pořádně nadsazuju.

Z. K. SLABÝ

malouma: dunya

Marabi Productions/ PJ Music.

Najít klíč k nahrávkám maurské zpěvačky Maloumy, znamená nakouknout k ní domů. Stačí se prolétnout historií její rodné Mauretánie, země oddělující Subsaharskou Afriku od Západní. Možná vám pak dojde odkudže pramení všechna ta hudební různorodost alba *Dunya*.

Pouštní Mauretánie ležela dlouhou dobu mimo centrum pozornosti příznivců africké hudby – s modernou si ani náhodou nezadávající zpěvačku Dimi Mint Abba, na čtyřstrunnou loutnu *tinidit* doprovázenou manželem Khalifou Ould Eidem, vyhledávali spíš fajnšmekři, ačkoliv po ní téměř okamžitě sáhl vždy prozíravý šéf labelu World Circuit Nick Gold. V devětaosmdesátém ale mnozí z nich zpozorněli; snad i zkopr-něli: debut Maloumy na americké, převážně folkrockové značce Shanachie zněl překvapivě přesvědčivě a i kdybyste album *Desert Of Eden* chtěli zasunout nazpět do regálu, kvůli neodolatelnému hitu *Fa-Fa-Fa*, původně od Otise Reddinga, byste si to možná rozmysleli. *Desert Of Eden* produkoval Senegalec Pape Dieng, kamarád Youssou N'Doura i Baaba Maala; vlastně Malouminých sousedů.

Malouma pochází z kraje Nigertrazra, kde se prý podle jejích slov hraje zcela odlišná hudba než všude jinde v Mauretánii. Ta tvoří podloží do něhož Malouma s kapelou Sahel Hawl Blues na albu *Dunya* sází vedle západního poprocku také vlivy sousedů: senegalský styl mbalax, melodické a rytmické příměsy okolních kmenů Wolof, Fulani či maurských černochů Haratinů. Blues od řeky River zlehka načrtnuté vybrnkáváním na *aradin* ve skladbě *Mreimida* (ale i jindy) pak vybuchne do hodně ostrého kytarového rhythm'n'blues, kdy zpěvačce přizvukují fantastické doprovodné zpěvačky po gospelovsku rozpar-děné. Kalandrovská foukačka pro změnu otevírá rytmickou *Mahma El Houb* a poznamená ji až do konce. Malouma umí postavit do jednoho šiku západní nástroje se svou domovinou; tmelí je svým zpěvem a nadhledem a pohání radostí. Coby téměř výhradní skladatelka se nerozpakuje do svých písní vpustit i nasládlý klavír, věřic v nastalou atmosféru popového zklidnění.

JIŘÍ MORAVČÍK

joanna macgregor: play

Enja Records/ PJ Music.

Názorná ukázka, jak sestavit dramaturgii klavírního alba na první pohled odvážnou, na první poslech snadno stravitelnou. To nejpříjemnější ze soudobých klasiků (Ligeti, Cage, Piazzola) je proloženo starými mistry (Byrd, Dowland, Bach) a okouřeně opatrně dávkovanou improvizací. Špetku exotiky přináší tabla Talvina Singha.

alan licht: a new york minute

XI Records.

To nejlepší z amerických experimentů, které jsou dnes již ověřené a úspěšné. Práce se smyčkami a la raný Steve Reich, ovšem bez jeho citu pro rytmus, se střídá s dlouhými skladbami z dlouhých tónů podle vzoru LaMonte Younga či Pauline Oliveros. Dvě CD hudby, kterou jsme již někde slyšeli. Pod některými kusy je podepsán také Jim O'Rourke.

ken ikeda: merge Touch.

Přestože druhé Ikedovo album údajně čerpá z autorova třináctiletého zvukového „deníčku“, tedy sbírky útržků a improvizací reflektujících jeho každodenní život, nabízí v podstatě jen nemálo podivné moře překrývajících se táhlých vysokých tónů. Oproti předchozí, mnohem pestřejší desce *Tzuki (Moon)* tedy působí konceptuálně celistvěji, avšak kvůli povaze volného spektra s ním posluchači neodkladně hrozí rozbití hlavy. Velice klidný a jemný, leč zároveň těžko snesitelný ambient.

the vegetable orchestra: automate

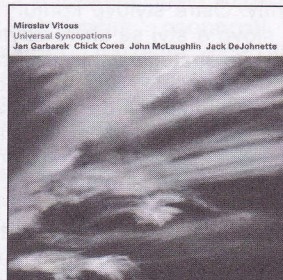
Transacoustic Research.

Devítičlenný vídeňský Gemüseorchester (www.vegetableorchestra.org) se snaží o „interpretaci a rekonstrukci elektronické hudby skrze organický materiál“ a hraje proto výhradně na zeleninu – nedotčenou, upravenou či preparovanou, zásadně však vždy čerstvou. S takto získanými zvuky staví tito zelinářští Matmos jinak nepříliš zajímavé skládanky oscilující mezi mikrostrukturovaným ambientem, minimálním technem a noisem, nevýmáje předělovku kraftwerkovské *Radioaktivität*. Síla The Vegetable Orchestra nicméně spočívá především v živých vystoupeních a to jistě nejen díky skutečnosti, že z nástrojů se po skončení produkce připravuje chuťná a zdravá polévka...

the klezmatics: rise up Piranha.

Letošní rok zvýšeného politického napětí (Bushova válka) se v západní hudbě mocně odrazil. Navýsost úspěšně dopadá album klasiků, kteří jsou po letech čím dál sebranější. Instrumentálky a niguny tu stojí kolem čtyř písňových pilířů. *I Ain't Afraid* (převzaté od písničkářky Holly Near) má soulový tah a sbory, jamajské synkopy a nejpodstatnější mes-

sage: „*Nebojím se tvého Jahveho, nebojím se tvého Ježíše, nebojím se tvého Alláha: mám strach jen z toho, co ve jménu svého boha děláš ty.*“ *Barikadn* litevského klasika Kaczerginského je prý „píseň pro příští protest proti WTO“, *Hevl Is Havolim* (Marnost nad marností) ukazuje nonsensový pohled na svět vzhůru nohama, *Loshn-Koydesh* (známe i od Mišpachy jako Bin ikh mir a lerer!) líbezně vypráví o učení hebrejštině a milostném vztahu mezi učitelem a žákem: zde opravdu v homosexuální verzi.



miroslav vitous: universal synaptions ECM/ 2 HP

Že by letos pro předvánoční trh vsadili u ECM na toto? Poklidná, přehledná hudba zhodnocuje virtuozitu protagonisty, Jana Garbarka, Chicka Coreya, Johna McLaughlina a Jacka DeJohnetta. Žádné orchestrální samplý, žádné komplikované koncepty, jen soustředěná souhra ve staré dobré tradici ECM.

wolfgang muthspiel: bearing fruit

Material Records/ PJ Music.

Čerstvý nositel European Jazz Prize, rakouský kytarista, se v nadstylovém pojetí své tvorby dostává nejen k účasti na projektech VAO, nejen k hraní v triu s Markem Johnsonem a Brianem Bladem, nejen s duu se svým bratrem, pozounistou Christianem, ale i k experimentálnímu souznění s gregoriánským chorálem (spoluúčinkují Choralischole Stift Zwettl, Choralischole – Hofburg Wien). Na pošetilé myšlence „fúze“ klasičky a jazzu si mnozí vylámali zuby, zde Muthspielova meditativní sporost i kompoziční um vedou k překvapivě silnému výsledku. Není přitom jen vtíp jako u Uriho Cainea, ale Nésti ovoce si drží styl i bez něj.

evan parker & paul lytton: at the unity theatre

Psi.

Další porce z Parkerových archivů, další náznak, že při bližším pohledu lze oceňovat rozmanitost a promyšlenost jeho saxofonového světa, jenž by se mohl zdálky zdát prokouknutelný raz dva. Koncert v duu s perkusistou připomíná, že kolem radikální hudby se vždy motali technici, kteří ji dovedli akusticky výtečně nahrát.

joseph suchy: calabi. yau Staubgold.

Kytarista žijící v Německu projel Asii a Afriku, léta tuláctví má zapsaná v tváři. Po léta také rozvíjí své psychedelické

a ambientní hraní na kytaru, při němž s jednoduchými staršími efekty vytváří zvuky, jaké od nikoho neznáme. Album zní spíš jako minuciózní sestříhaná mozaika než jako živé hraní: každopádně je to výtečný, bohatě strukturovaný ambient, který může zaujmout jak laptopisty, tak generaci Ena a Byrnea či ty, kteří hledají nové možnosti pro scénickou hudbu.

joel harrison: free country ACT/ PJ Music.

O svobodné zemi, kde se můžou hrát country písničky třeba i s freejazzovou inspirací. Lidovky, Johnny Cash i Woodie Guthrie ve fantazijním zpracování, mezi hosty vévodí Uri Caine a Norah Jones, neztrácí se však ani akordeonista Tony Cedras od Paula Simona. Místy přece jen pachutí vědomě „divné“ manipulace s materiálem: jako bychom pluli ve stylu, jehož pravidla známe. Ale přesto: vcelku stojí za prověřením!

phill niblock: touch food Touch.

I my gratulujeme k sedmdesátinám, byť ne dvojalbem. „Je zajímavé, jak se Tvé skladby proměňují,“ píše tu jeden z muzikantů skladatelů, a je dobré, že někdo to tak dokáže slyšet. Zvukové lázně z mikrointervalové odlišných hlasů téhož nástroje tu na první poslech jsou opět typickým Niblockovým zvukem. Fotografie lidské činnosti, pořízené v Asii, odkazují k novému DVD s Niblockovými filmy ze sedmdesátých a osmdesátých let.



philip jeck: host Sub Rosa.

Uznávaný liverpoolský hráč na gramofonu, který se proslavil instalací *Vinyl Requiem*, si drží svá specifika. Vinyly udržuje bez obalů, takže šum a škrábance kvetou jako jako jinovatka na skle. Krátké smyčky často vedou k železničnímu efektu (tlukot pražců a rytmický hukot). Dvacetiminutové video zachycuje Jecka v akci v bruselském rozhlasovém studiu.

ernst reijseger: janna Winter & Winter.

Cellista z nizozemské scény (člen ICP, Amsterdam String Tria a už neexistujícího Clusone Tria) ctí domovskou tradici avantgardy: trocha grotesky, trocha odkazů na banální hudbu. Ve výletu do západní Afriky (dva spoluhráči, mbira, perkuse, vokály, vypravěčství) moc vtípů slyšet není, ale kdoví: třeba Reijseger zase hraje klíči od auta. Převaha perkusivního hraní by to nevyklučovala.

Unijazz ve spolupráci s Hl. m. Praha a MK ČR,
a finanční podpory MČ Praha 6
pořádá
XI. ročník mezinárodního hudebního festivalu

FESTIVAL

ALTERNATIVA

2003

27. 11. – 6. 12.

/ STŘEDA 26.11. BRNO, DVORANA VUT 19:30 HOD. /

SYMFONICKÁ JABLKŮŇ (předpremiéra pořadu připraveného pro Alternativu 2003 v Praze, (JABLKŮŇ, MORAVŠTÍ SYMFONICI a hosté: JAROMÍR HNILIČKA – trumpet, IVANA KOVALČÍKOVÁ – housle)
Koncert KONZERVATOŘE BRNO (MARTIN KONEČNÝ – trombón, LADISLAV DOLEŽAL – klavír, ANTONÍN KOLÁŘ – lesní roh)

/ ČTVRTEK 27.11. KLUB DELTA 20:00 HOD. /

DO SHASKA!, J. E. FRIČ A ČVACHTAVÝ LACHTAN, SKRYTÝ PŮVAB BYROKRACIE

/ PÁTEK 28.11. DIVADLO ARCHA 20:00 HOD. /

LAIBACH

/ SOBOTA 29.11. DIVADLO ARCHA 20:00 HOD. /

TRIBUTE TO CESTA – (Cultural Exchange Station in Tábor)
video art loop „SILENCE IS GOLDEN“ – NAOMI POTTER (CAN)
„CHRIS A HILARY NA CESTĚ“ – FILIP REMUNDA (CZ) 1999
C, SOME OTHER PLACE, „INTO THE LAYERS“ (Ve vrstvách) – RYUZO FUKUHARA,
SABOT, DEVEROVA CHYBA

/ NEDĚLE 30.11. DIVADLO ARCHA 20:00 HOD. /

SYMFONICKÁ JABLKŮŇ – projekt k 25. výročí působení skupiny Jablkoň
připravený pro Alternativu 2003
(JABLKŮŇ, MORAVŠTÍ SYMFONICI a hosté: RADÚZA, JAROSLAV SVĚCENÝ,
FILIP SPÁLENÝ, MICHAL GERA...)

/ PONDĚLÍ 1.12. KC KAŠTAN 20:00 HOD. /

FILMOVÁ PROJEKCE – večer věnovaný evropským filmovým školám a jejich
představitelům. Jejich filmy nám představí občanské sdružení „FÓRUM
KULTURNÍ DIVERZITY MLADÝCH“ v rámci svého projektu SPERM CINEMA

/ ÚTERÝ 2.12. ABATON 20:00 HOD. /

POO, URB SOUND, DJ MASS

/ STŘEDA 3.12. ABATON 20:00 HOD. /

GROUND LIFT, tEoRia OtráSu, F.S. BLUMM

/ ČTVRTEK 4.12. ABATON 20:00 HOD. /

SAXTET, TONY BUCK'S PROJECT – THE RESEARCHERS, CAFE DRECHSLER

/ PÁTEK 5.12. ABATON 20:00 HOD. /

TONY BUCK'S PROJECT – ASI AND TONY, LUNALOUNGE, ANIMA SOUND
SYSTEM

/ SOBOTA 6.12. KC KAŠTAN 20:00 HOD. /

NOČNÍ OPTIKA, LÉČBA NEKLIDEM, FOUR BROTHERS VERSUS GABRIELLE
VERMELHO

Soutěžní přehlídka **MALÁ ALTERNATIVA** se letos poprvé
uskuteční v časovém předstihu před hlavním festivalem a to v sobotu **15. 11.**
v pražském klubu **DELTA OD 17:00 HOD.**

MY MIXTURE – post rock, NEUTRINO + special guest – ambient, downtempo,
QWERTY – alternativa, HVOZD (SLOVENSKO) – alternativní rock

Po celou dobu trvání festivalu Alternativa bude v čítárně Unijazz probíhat VÝSTAVA FOTOGRAFIÍ DANA VOJTÍŠKA,
jež bude mít vernisáž ve středu 19. 11. v 18:00 hod., výstava potrvá do 5. 12.

Vstupné: 40 až 550 Kč

Členové sdružení Unijazz sleva na všechny akce 10%, členové sdružení RAS/ART sleva 10% na představení
konaná v divadle Archa.

PŘEDPRODEJ VSTUPENEK:

TICKETPRO, Praha 1, Salvátorská 10, tel. 296 329 999, 296 328 888

TICKETSTREAM a všechny cestovní kanceláře FISCHER a FIRO TOUR, www.ticketstream.cz, tel. 224 263 049.

DIVADLO ARCHA (vstupenky na představení v divadle) www.archatheatre.cz

KONTAKT: Unijazz, Jindřišská 5, 110 00 Praha 1, tel.: 222 240 901, fax: 222 247 473

e-mail: unijazz@unijazz.cz

www.unijazz.cz, www.alternativa-festival.cz

Z M Ě N A P R O G R A M U V Y H R A Z E N A !



Struny podzimu 2003

mezinárodní hudební festival - VIII. ročník
Pražský hrad, 26. 9. – 4. 12. 2003

Hvězdy světových pódíí v profilových recitálech

Napříč hudebními žánry

závěrečný festivalový happening

Pražský hrad jako zdroj inspirace

4. prosince 2003, 19.30, Jízdárna

Defilé osobností tohoto a minulých ročníků festivalu Struny podzimu. Definitivní tečku za letošním festivalem učiní jam-session všech zúčastněných.

vystoupí:

Dan Bárta

Jiří Bárta

Alan Vitouš

Jaromír Honzák

Zdeněk Král

Triny a další

moderátor: Jaroslav Dušek

zvláštní host:

Roby Lakatos a jeho ansámbl

generální partneři >



SIEMENS
mobile

partneři > Hotel InterContinental Praha, Privat Bank, ČSA, Ford Charouz, Petrof, ART Hotel Praha, Supraphon
mediální partneři > Český rozhlas 3 – Vltava, EuroAWK, Harmonie, iDNES, Koktejl, Radio 1, Týden, Xantypa

Vstupenky: Festivalové centrum v Jízdárně Pražského hradu, út - ne 10.00 - 18.00, Ticketpro, tel.: 296 329 999.
Informace a rezervace na tel.: 224 373 459, e-mail: rezervace@strunypodzimu.cz.

www.strunypodzimu.cz