

# CONTE MPULS

PRAŽSKÝ FESTIVAL SOUDOBE HUDBY  
PRAGUE CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

9.-13.11.2009 LA FABRIKA  
KOMUNARDŮ 30, PRAHA 7

Pondělí 9.11.

19:00

**Daan Vandewalle**

Curran, Rzewski, Jo Kondo,  
Harder, Mumma, Frith, Zemek

21:00

**Arditti String Quartet**

Ferneyhough, Lachenmann,  
Graham, Clarke

Čtvrtek 12.11.

19:00

**Mike Svoboda Ensemble**

The Phonometrograph Erik Satie

21:30

**Prague Modern**

B. Lang, Szymanski, Nejtek

Pátek 13.11.

19.00

**The Kenners**

Mincek, Eckardt, Tacke,  
McCallum, Deyoe

21:00

**ensemble recherche**

Feldman, Grisey, Romitelli



INSTITUT  
FRANÇAIS  
de PRAGUE

Vltava  
ČESKÝ ROZHLAS 3

czech music quarterly

his VOICE

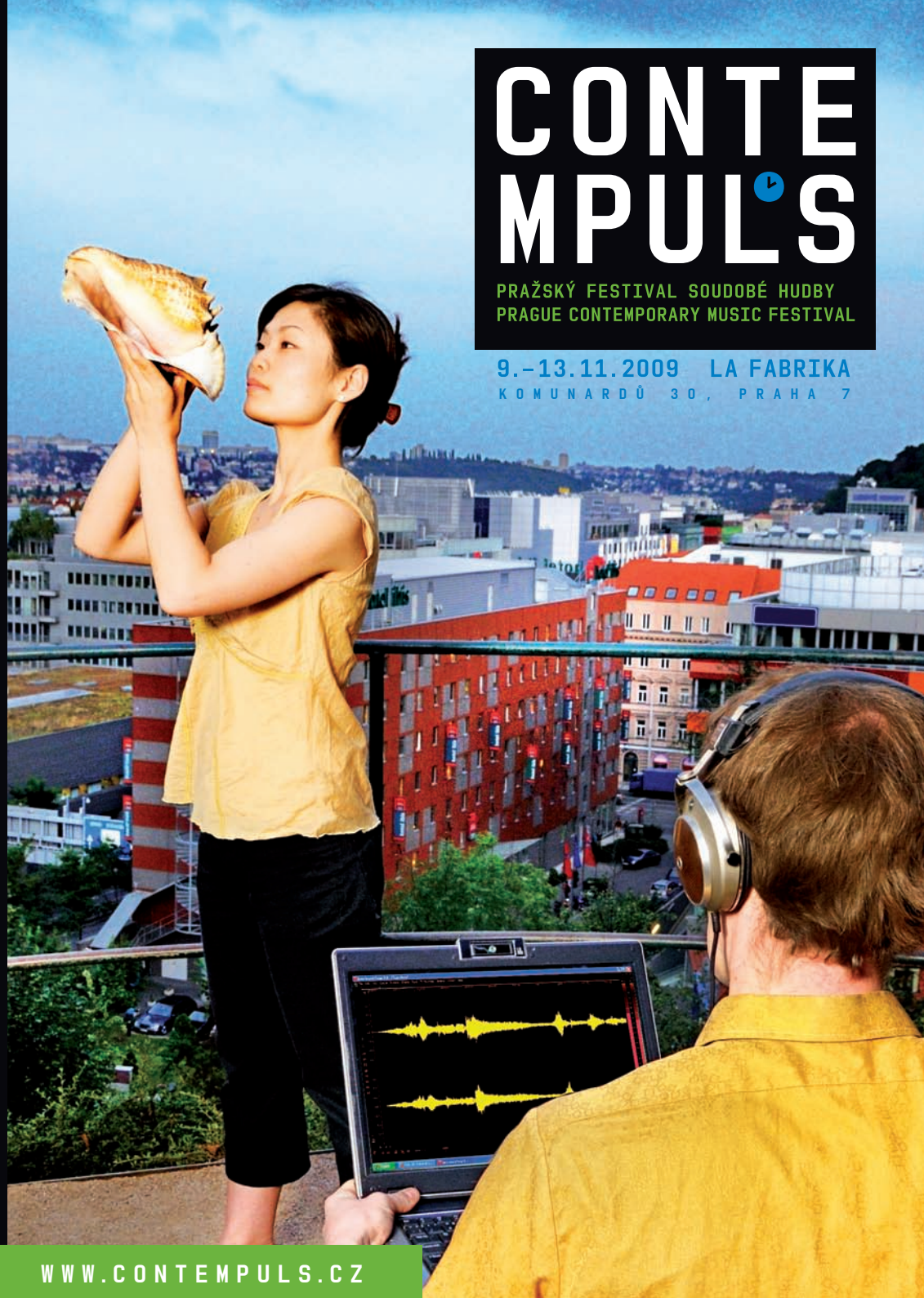


MINISTERSTVO  
KULTURY



Festival pořádá Hudební informační středisko, o.p.s.  
s finanční podporou Magistrátu hlavního města Prahy,  
Ministerstva kultury ČR a dalších sponzorů.

WWW.CONTEMPULS.CZ



# CONTE MPULS

PRAŽSKÝ FESTIVAL SOUDOBE HUDBY  
PRAGUE CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

9.-13.11.2009 LA FABRIKA  
KOMUNARDŮ 30, PRAHA 7

WWW.CONTEMPULS.CZ

# CONTE MPULS

PRAŽSKÝ FESTIVAL SOUDOBÉ HUDBY  
PRAGUE CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

9.-13.11.2009 LA FABRIKA  
KOMUNARDŮ 30, PRAHA 7

druhý ročník

## OBSAH:

Úvod Introduction	1 2
Pondělí 9. 11. 19:00 Daan Vandewalle	3
Pondělí 9. 11. 21:00 Arditti String Quartet	9
Čtvrtek 12. 11. 19:00 Mike Svoboda Ensemble	15
Čtvrtek 12. 11. 21:30 Prague Modern	20
Pátek 13. 11. 19:00 The Kenners	25
Pátek 13. 11. 21:00 ensemble recherche	30

WWW.CONTEMPULS.CZ

A2  
Kulturní občianství

A2  
Kulturní občianství

Vrchol festivalu STIMUL!

# DIAMANDA

## GALÁS



Legenda avantgardy  
se vrací do Prahy!

27. LISTOPADU, 20.00, DIVADLO ARCHA

[www.stimul-festival.cz](http://www.stimul-festival.cz)  
Vstupenky 990/890 Kč sezení, 690 Kč stání  
Předprodej: Divadlo Archa, síť Ticketpro a Ticketportal (+ poplatky síť)  
Divadlo Archa, Na poříčí 26, Praha 1  
Tel.: +420 221 716 333  
[www.archatheatre.cz](http://www.archatheatre.cz)

A2  
Kulturní občianství

A2  
Kulturní občianství

Vážení posluchači,

když jsme loni zahajovali projekt nového festivalu, náš cíl by jasný: přivést do Prahy atraktivní světovou současnou vážnou hudbu. Zazněly téměř čtyři desítky skladeb a časový rozptyl jejich vzniku byl poměrně široký. Na naší scéně vzniklo postupem času mnoho mezer, které jsme měli potřebu alespoň symbolicky zaplnit. Nejenže naprostá většina skladeb byla uvedena v české premiéře, ale našlo se i nejedno zásadní a na evropských pódiích běžné skladatelské jméno, které bychom na programu domácích hudebních událostí hledali do té doby marně. Druhý ročník festivalu Contempuls sleduje stejnou linii: důraz na mezinárodní rozměr festivalu jak ve výběru skladeb, tak účinkujících. Až na pár výjimek je většina uváděných skladeb z posledních pěti deseti let a stylový záběr se trochu rozšířil – oč bylo loni více „moderny“, o to je letos více „postmoderny“ (festivalový bar je jistě dobré místo na diskuse o tom, co ta slova vlastně znamenají...). Podobně jako v loňském roce tvoří skladby českých autorů menšinu, ale jsou to díla pečlivě vybraná. Contempuls chce být oknem, kterým nové impulsy proudí směrem k nám; je festivalem, který chce nejen potěšit posluchače, ale také stimulovat domácí tvůrce. (Kdyby na tom záleželo, pouze tři položky programu by neměly nárok na dovětek „česká premiéra“).

První festivalový večer (9. listopadu) je určitou konfrontací dvou „avantgard“. Jedna je vysoce technicky náročná, stylově puristická a vědomě pokračuje ve vývojové linii vysoké evropské kultury. Je opravdu jen málo těles, která by k provozování této hudby byla stejně povolána jako Arditti String Quartet. Druhá „avantgarda“, neméně důležitá, je trochu undergroundová, má kořeny v americké experimentální hudbě a minimalismu a svou sofistikovanost ráda skrývá v jednoduchosti. Tu představí Daan Vandewalle. Jak on, tak členové Arditti String Quartet velice často stojí přímo u zrodu hudby, kterou interpretují: většina skladeb na programu byla psána právě pro tyto osobnosti.

Druhý večer (12. listopadu) lze brát jako malou přehlídku různých estetik remixu. Mike Svoboda ve svém pásmu *Der Phonometrograph Eric Satie* zkoumá, předělává, parafrázuje a komentuje hudbu skladatele, který byl kulturní už v dobách, kdy se toto slovo ještě týkalo Stonehenge. Prague Modern nabízí polského autora Pawla Szymańskiego (diskrétní demontáž a znovuslepování barokní a klasicistní hudby), Rakušana Bernharda Langa (práce se smyčkami blížká DJům a rapperům) a našeho Michala Nejtka, rozkročeného mezi novou hudbou, jazzem a rockem. Jeho skladba napsaná na objednávku festivalu bude mít toho večera premiéru.

Americká hudba není jen Bernstein a Gershwin, Cage a Feldman, není to jen minimalismus. Chtěli jsme odtamtud něco dobrodružnějšího, současného, nevyzkoušeného. Americké duo The Kenners představí hudbu nastupující generace amerických skladatelů, zazní dokonce dvě premiéry. Třetí festivalový večer (13. listopadu) pak uzavírá fenomenální německý ensemble recherche s programem, který je do určité míry syntézou všech tendencí na Contempulsu zastoupených: je na něm nejvýznamnější francouzský spektralista Gérard Grisey, je tam Fausto Romitelli, který nablýskanou technickou sofistikovanost spektrálního kontaminoval rockovými idiomy, a konečně i legenda americké experimentální hudby Morton Feldman.

Přejeme vám příjemný poslech  
Petr Bakla

Dear music lovers,

when we launched the project of a new festival last year, our aim was clear: we wanted to bring attractive, world-class contemporary classical music to Prague. Almost forty pieces were performed, with quite a wide scatter in terms of date of composition because we needed at least symbolically to fill the many gaps on our scene caused by cultural isolation in the past. Not only were the absolute majority of pieces presented in Czech premiere, but the line-up included more than one fundamental name in composition that while commonplace in European concert halls had never before appeared in the programme of any Czech musical event. The second year of the festival follows the same line: an emphasis on the international dimension of the festival in choice of both music and performers. With a few exceptions most of the pieces are from the last five to ten years and the stylistic range has been extended a little – if last year was more „modern“, this year is more „post-modern“ (the festival bar is certainly a good place for discussing what the words actually mean...). As last year, so this year too, pieces by Czech composers are in the minority, but they have been carefully selected. Contempuls aspires to be a window through which new impulses get through to us; it is a festival that wants not just to please listeners, but also to stimulate Czech composers. (For what it is worth, only three items on the programme would not have a claim to called „Czech premiere“).

The first festival evening (9th of November) offers a juxtaposition of two „avant-gardes“. One is highly technically demanding, purist in style, and consciously continues in the developmental line of European high culture. There can be few ensembles as committed and qualified to present this music as the Arditti String Quartet. The second „avant-garde“, no less important, is a little „underground“ in nature, having roots in American experimental music and Minimalism and sometimes hiding its sophistication in simplicity. It is presented here by Daan Vandewalle. Both he and the members of the Arditti String Quartet very often themselves inspire new music; most of the pieces on the programme were written directly for them.

The second evening (12th November) may be thought of as display of different aesthetics of remix. In his cycle *Der Phonometrograph* Eric Satie Mike Svoboda explores, reworks, paraphrases and comments on the music of a composer who was already a cult back in the days when the word still referred to Stonehenge. Prague Modern offers the Polish composer Pawel Szymański (who discreetly disassembles Baroque and Classicist music and sticks it back together), the Austrian Bernhard Lang (who works with loops in a style close to DJs and rappers) and our own Michal Nejtek, on the boundaries between new music, jazz and rock. His piece was commissioned by the festival and will be premiered at the concert.

American music is not just Bernstein and Gershwin, Cage and Feldman. It is not just Minimalism. We wanted something more adventurous, contemporary and untried from over the Atlantic. The American duo The Kenners represents the music of a new generation of American composers and their concert will offer two complete premieres. The third and final festival evening (13th of November) will present the phenomenal German ensemble *recherche* with a programme that to some degree synthesises all the trends represented at Contempuls: it includes the most important French spectralist Gérard Grisey, Fausto Romitelli, who has been contaminating the dazzling technical sophistication of spectralism with rock idioms, and the legend of American experimental music Morton Feldman.

Wishing you a great listening experience

Petr Bakla

## Daan Vandewalle – klavír (Belgie)

Alvin Curran: **Inner Cities 5**

Frederic Rzewski: **Nanosonatas book VI, 1. "To a young man"**

Jo Kondo: **High Window**

Hauke Harder: **Like Bells, Painted Bells**

Pavel Zemek: **24 preludií a fug – preludium a fuga č. 13**

Gordon Mumma: **Soft Saloon Song**

Fred Frith: **Seven Circles** části 3, 5, 6

Jo Kondo: **Ritornello**

Frederic Rzewski: **Nanosonatas book VI, 2. "To a young woman"**

Alvin Curran: **Inner Cities 11 Aglio, Olio, Peperoncino Blues**

internetové vysílání: 20. listopadu 21:00–24:00

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

### Alvin Curran

(\*1938) Americký skladatel a performer Avin Curran je jednou z klíčových osobností americké větve experimentální hudby. Je průkopníkem na poli živé elektroniky (v roce 1966 založil v Římě spolu s F. Rzewskim a R. Teitelbaumem legendární improvizátorskou skupinu Musica Elettronica Viva) a dlouhodobě se zabývá tvorbou pro městské či přírodní prostředí mimo koncertní sál. Sérii skladeb pro parky, přístavy, veřejné budovy, jezera apod. doplňují např. radiofonické kompozice simultánně prováděné v několika městech najednou a přenášené rozhlasem či audiovizuální instalace. Curranovo rozsáhlé dílo nicméně zahrnuje i „běžné“ komorní skladby pro akustické nebo amplifikované nástroje. Rozsáhlý, několikahodinový cyklus *Inner Cities* pro sólový klavír, který vzniká od roku 1993 dodnes, je dílo čistě akustické, obsahuje však základní obecné momenty, od kterých se Curranova tvorba odvíjí – napětí mezi kompozicí a improvizací, atonální avantgardou a historickou tonální hudbou, mezi minimalismem a virtuózním maximalismem.

### **Inner Cities 5 (1999)**

### **Inner Cities 11 Aglio, Olio, Peperoncino Blues**

### **(for Frederic Rzewski) (2003)**

Stojí za povšimnutí, že v devadesátých letech vznikly tři obří skladby pro klavír: vedle Curranových *Inner Cities* a Rzewského *The Road* to byla ještě *The History of Photogra-*

*phy in Sound* Michaela Finnissyho (...). Všichni jmenovaní skladatelé byli protagonisty avantgardy a všichni měli někdy co do činění s anarchistickým a komunistickým hnutím. Pád železné opony v roce 1989 zřetelně zasáhl intelektuální klima kolem nich. Utopické ideje byly alespoň dočasně odsunuty stranou a představa, že by měl skladatel psát hudbu pro masy proletářů, přestala být, jemně řečeno, na pořadu dne. V tomto kontextu je nápadné, jak se angažovaní, sociálně kritičtí skladatelé obrátili k privátní sféře: začali psát dlouhé, autobiografické klavírní skladby, bezmála určené pro soukromé provozování, každopádně směřující mimo oficiální koncertní pódia a všechno to, co k nim patří. Ze všech těchto skladeb právě *Inner Cities* jsou asi nejpríměji autobiografické. Jakoby ztělesňovaly Feyerabendův princip „anything goes“. Curran se volně pohybuje mezi tonálními akordy a clustery, mezi tichem a hlukem, lyrickými melodiemi a drsným duněním hlubokých strun. Je to hudba plná jednohlasů, melodií, krácejících basů a také nekompromisně repetitivních úseků a experimentálních technik. Jinými slovy: plná všeho (...), ať to patří tradici hudby vysoké či nízké.

**Daan Vandewalle, upraveno**

## Frederic Rzewski

(\*1938) Stejně jako pro Alvina Currana měla pro amerického skladatele a klavíristu Frederica Rzewského zásadní význam zkušenost s působením ve skupině Musica Elettronica Viva, jejíž improvizátorský přístup k hudbě byl vzdálen tradičnímu rozdělení rolí skladatel – interpret. Rzewski prošel obdobnou cestou jako někteří další experimentální skladatelé: od seriální a postseriální avantgardy konce padesátých a první poloviny šedesátých let se jeho zájem obrátil k „angažovaným tématům“ – kriticky se zabývá rolí umění a umělce ve společnosti, jeho tvorba nabývá explicitně politického vyjádření, přiklání se často k jakési netradicionalistické, „low-tech“ variantě tonality.

### **Nanosonatas book VI (2006)**

1. “To a young man”
2. “To a young woman”

Klavír hraje v Rzewského díle zásadní roli. V určitém slova smyslu je Rzewski pokračovatelem velmi staré tradice, kdy klavírista, improvizátor a skladatel v jedné osobě vystupoval se svojí vlastní hudbou. Některé Rzewského skladby se staly již „klasickými“ položkami repertoáru 20. století (za všechny vzpomeňme *The People United Will Never Be Defeated*). Další kompozice, jako například *De Profundis*, se proslavily díky objevenému spojení hudby a mluveného slova, resp. hlasových projevů interpretů. V devadesátých letech napsal Rzewski patrně nejdelší nerepetitivní skladbu v historii – *The Road*, desetihodinový román pro klavír. Ve světle tohoto faktu vlastně nepřekvapí, že nejnovější Rzewského práce na poli klavírní hudby je ori-

entována zcela opačně – název cyklu *Nanosonatas* jednoznačně odkazuje na miniaturistický rozměr a aforistické gesto, které charakterizují jednotlivé skladby cyklu, z jehož šesté knihy dvě uvádíme.

### Jo Kondo

(\*1947) Jako pro mnoho japonských skladatelů jeho generace, byla i pro Jo Konda určující zkušenost s evropskou, a v jeho případě zejména americkou, avantgardou. Jo Kondo vytvořil v sedmdesátých letech několik skladeb, které jsou považovány za velmi podstatný příspěvek k rozvoji minimalistické a estetiky, a položil v té době základy svého osobitého kompozičního stylu. Charakterizuje jej typicky japonská rafinovanost zvukových témbřů a hra s drobnými artikulačními nuancemi. Jo Kondo používá matematické principy ke strukturování svých skladeb, základem je často jediná melodická linie, která je zpracovávána například technikou hoquetu. Jo Kondo hovoří o své hudbě jako o „umění dvojznačnosti“ – například mezi tonalitou a non-tonalitou. Jeho na první pohled prosté skladby jsou ve skutečnosti velmi náročnou zkouškou virtuozity interpreta, ovšem virtuozity jiného typu, než je standardní „výše a rychleji“.

### **High Window (1996)**

### **Ritornello (2005)**

Jo Kondovy klavírní skladby jsou intimní, koncentrované, stručné, vyžadují přesnost. Přecházejí od statického ohledávání jednotlivých zvuků zdánlivě vyvázaných z jakýchkoli vzájemných vztahů k situacím, kdy tóny/zvuky začínají vytvářet fráze a gesta. Specifické zvuky, které skladatel předepisuje, vyžadují široký repertoár nesmírně jemných úhových nuancí. Oba kusy odkazují k Feldmanovi, jsou však zároveň harmonickými studiiemi v nejvlastnějším slova smyslu – totiž studiiemi vztahů, které vznikají mezi akordem a doznívajícím zvukem akordu předcházejícího. Na rozdíl od většiny skladeb pro klavír jsou vzdáleny virtuózní tradici velkých gest a mohou být vnímány jako jednoduchý, neokázalý a spíše tichý dialog mezi prostorem a posluchačem.

### Hauke Harder

(\*1963) je německý fyzikální chemik a skladatel. Jeho skladby lze bez rozpaků označit jako radikálně minimalistické: Harder de facto exponuje zcela základní a nijak nerozvíjený hudební materiál, a hudba se nerodí ani tak v tom, co je přímo hráno, jako spíše v důsledku akustických fenoménů, které jsou hrou elementárních struktur uváděny v život – diferenční tóny, zvláštní energie intervalů v přírodním ladění, záněže, rezonance. Jednoduchá a neměnná rytmická pulsace stejně jako po dlouhou dobu neměnný tónový materiál tak vlastně slouží jako pozadí, jako refe-

renční bod pro fyzikální jevy či psychoakustické iluze, které jsou sice de facto běžné v jakékoli hudbě, ale jichž si nevšímáme, protože je naše pozornost zaměstnána hudebním děním „v prvním plánu“, které strhává naši pozornost k psychologicky atraktivním (nebo tak často rádobyatraktivním) gestům – ta se v Harderově hudbě důsledně nevyskytují.

### **Like Bells, Painted Bells (2004)**

Skladba byla napsána pro Ivesův a Schönbergův memoriál v Bratislavě roku 2004 (oba skladatelé se narodili 1874). Asi třicet autorů z celého světa bylo osloveno, aby napsali přibližně třímínutovou skladbu inspirovanou buď Schönbergovým Op. 23, nebo Ivesovou *Three-page Sonata*. Harderova skladba je založena na druhé jmenované kompozici, jejíž začátek je založen na motivu B-A-C-H. *Like Bells, Painted Bells* je tak de facto komentářem k historickému citátu obsaženém v jedné historické skladbě – komentářem prostým, minimalistickým, tichým.

### **Pavel Zemek**

(\*1957; vlastním jménem Pavel Novák) V současnosti není v naší zemi mnoho skladatelů, kteří by si mohli činit nárok na skutečnou osobitost – Pavel Zemek patří jednoznačně k těm, kteří se vymykají. Již po mnoho let se věnuje průzkumu možností jednohlasu (unisona), a to na ploše od drobných skladeb pro malé obsazení až po rozsáhlé orchestrální kompozice. Současně směřuje k využívání pouze konsonantních intervalů. Výsledkem jsou často velmi virtuózní kompozice plné pohybu a energie. Příznačná je pro Zemka zvuková plnost jeho kompozic (při zvolené kompoziční metodě vlastně nečekaná) a jejich zvláštní barevnost – díky redukci na jednohlas či oktávy slyšíme nástrojové barvy jakoby v čisté podobě, „nezkreslené“ harmonií. Mnohé ze Zemkových skladeb byly provedeny významnými interprety v zahraničí, v poslední době se zejména v Anglii jeho tvorba těší velké pozornosti.

### **24 preludií a fug (1989–2006)**

Rozsáhlý, asi osmdesátiminutový cyklus pro sólový klavír napsal Zemek v průběhu sedmnácti let pro anglického klavíristu Williama Howarda. Jako mnoho jiných Zemkových skladeb je i *24 preludií a fug* inspirováno biblickou tematikou. Skladatelův přístup k tradiční barokní formě je velmi inovativní – Zemek se zpravidla vyhýbá kontrapunktické sazbě a preferuje rozličně modelovaný jednohlas. Třetí kniha cyklu, z níž je vybráno *Preludium a fuga č. 13*, je založena na citátech z evangelia sv. Lukáše a sv. Jana („A slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi“, J 1,14).



## Gordon Mumma

(\*1935) je nejen významným americkým experimentálním skladatelem, ale také virtuózním hráčem na lesní roh a příbuzné nástroje. Jeho interpretační schopnosti mu dovolily v raných šedesátých letech objevně pracovat s tzv. živou elektronikou, tj. přímo při koncertním vystoupení procesovat zvuk akustického nástroje, na který hrál. Elektronické přístroje si dokonce sám vyráběl na míru svým potřebám. V Ann Arbor v Michiganu založil s Robertem Ashleyem The Cooperative Studio for Electronic Music a legendární festival ONCE. Jedním z vrcholů jeho aktivit v oblasti technologie byl elektronický systém pro živé hraní, který vytvořil spolu s Davidem Tudorem pro EXPO 1970 v Ósace. S Tudorem (a Johnem Cagem) jej spojovala také práce pro taneční soubor proslulého choreografa Merce Cunninghama v letech 1966–1974.

### **Soft Saloon Song (1977)**

Ačkoli je Mumma nejvíce znám pro svá pionýrská elektronická díla šedesátých let, vždy se věnoval i komponování akustické, především komorní hudby (v posledních letech skladby bez použití elektroniky dokonce převažují). Jeho dílo zahrnuje i značné množství převážně krátkých skladeb, které jsou poměrně málo známé a představují vlastně netušenou dimenzi Mummovy tvorby. *Soft Saloon Song* byla původně drobná scénická skladba, již Mumma posléze přepracoval do klavírní verze.

## Fred Frith

(\*1949) je bezpochyby jedním z nejvýznamnějších světových experimentálních kytaristů a legendou neidiomatické improvizace. Jako hráč na (preparovanou) kytaru a multiinstrumentalista spolupracoval s nekonečnou řadou stylově různě orientovaných hudebníků – za všechny uvedme Johna Zorna, Briana Ena, Chrise Cutlera, Boba Ostertaga či Ivu Bittovou. V osmdesátých letech se začal zabývat i tvorbou scénické hudby pro taneční a divadelní představení a film, a tato činnost ho přivedla k vytváření autonomní komponované hudby. Frithovy skladby jsou v repertoáru takových těles, jako je např. Ensemble Modern, Arditti Quartet či Asko Ensemble a mnoho dalších. V současné době je profesorem kompozice na Mills College v Oaklandu v Kalifornii a nadále pokračuje v koncertování se sólovými improvizacemi.

### **Seven Circles (1995)**

Cyklos sedmi velmi odlišných, spíše však introvertních krátkých skladeb byl napsán přímo pro Daana Vandewalleho na objednávku festivalu TIME v belgickém Ghentu, kde byl premiérován. V roce 2008 vyšly *Seven Circles* na CD vydavatelství Tzadik, věnovaném Frithově komorní hudbě. Z cyklu zazní části 3, 5 a 6.

## Daan Vandewalle

(\*1968) studoval u Clauda Coppense na konzervatoři v Ghentu a u Alvina Currana na Mills College v Kalifornii. V současné době je profesorem klavíru na Královské konzervatoři v Ghentu, kde vedle hry na klavír vyučuje historii klavírní literatury. Jako sólový klavírista má ve svém širokém repertoáru většinu významných klavírních děl 20. a 21. století, včetně kompletního díla skladatelů jako jsou Ives, Messiaen a Scelsi. Rád se zaměřuje na americkou hudbu a rád kombinuje klasický repertoár (např. Musorgského či Chopina) se skladbami napsanými přímo pro něj (Fred Frith, Chris Newman, Frederic Rzewski, Alvin Curran, Clarence Barlow a mnozí další). O jeho nahrávce Ivesovy Concord sonáty se kritika vyjádřila, že „Vandewalleho porozumění Ivesově hudbě zahanbuje všechny americké interprety...“. Daan Vandewalle se rovněž zabývá improvizovanou hudbou a hraje na mezinárodních fórech s elitou hudebních improvizátorů (Fred Frith, Han Bennink, Tom Cora, Chris Cutler, David Moss, Barry Guy), vystupoval také se Sonic Youth, s nimiž hrál Cageovy a Cardewovy grafické partitury. V roce 2005 mu skladatel a klavírista Frederic Rzewski věnoval celou svoji sbírku not. Od té doby vlastní Vandewalle obrovskou knihovnu klavírní literatury (převážně rukopisy a první vydání), která zahrnuje celou historii hudby od začátku 20. století do dnešní doby. Za nahrávku *Inner Cities 1–11* (celkem 4 CD) Alvina Currana se mu dostalo nadšených recenzí. Mezi Vandewalleho poslední nahrávky patří také *Fred Frith: Back to Life* (Tzadik) a kompletní klavírní dílo Gordona Mummy (2 CD, New World Records).

**(Jaroslav Šťastný)**

## Arditti String Quartet (Velká Británie)

Brian Ferneyhough: **Dum Transisset I–IV**

Peter Graham: **Smyčcový kvartet č. 1**

James Clarke: **Smyčcový kvartet č. 1**

*krátká přestávka*

*(prosíme, zůstaňte na svých místech)*

Helmut Lachenmann: **Smyčcový kvartet č. 3 „Grido“**

internetové vysílání: 21. listopadu 21:00–24:00

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

### Brian Ferneyhough

(\*1943) Anglický skladatel Brian Ferneyhough je sice velmi etablovanou, ale stále poměrně kontroverzní osobností současné hudby – jedněmi je zatracován jako narcistní grafoman pro neuvěřitelně komplikované rytmické struktury, jimiž se jeho hudba hemží, dalšími je ze stejného důvodu veleben jako skladatel, který posunul hranice možného a dovedl k dokonalosti princip polyrytmické nezávislosti hlasů. Coby pravidelný lektor Darmstadtských prázdninových kurzů se stal v jistých kruzích doslova kultovním skladatelem, dodejme však, že Ferneyhough je vyhledávaným profesorem kompozice především pro své nadprůměrné pedagogické kvality (dlouhodobě působí na amerických univerzitách). Ferneyhoughovo dílo charakterizuje mimo jiné vědomý a na mnoha úrovních reflektovaný rozpor mezi notací a výslednou interpretací. Ferneyhoughovy partitury skutečně obsahují převážně struktury, které není v lidských silách přesně realizovat, překypují artikulačními a dynamickými znaménky v tempech, ve kterých se nemohou pořádně uplatnit, je zde spousta mikrointervalů v náročných technických pasážích apod. Nicméně to, o co Ferneyhoughovi jde, není „dokonalé“ provedení, ale autentické napětí a zvláštní energie pramenící z poctivé snahy hudebníka realizovat co nejvíce z notového zápisu, přičemž součástí této snahy je nutně i rozhodování, které skladatelovy pokyny bude nutně (pro tentokrát) vypustit. Jinak řečeno, Ferneyhoughova hudba je orientována na fyzické gesto, které s sebou, je-li posunuto na samou mez lidských možností, nese nefalzifikovatelný výrazový náboj (svým způsobem jsou kompozice Briana Ferneyhougha řetězcem ve své podstatě standardních instrumentálních

gest, jež jsou nicméně maximálně zrychlená a střídají se v nesmírně hustém sledu). Sám Ferneyhough tvrdí, že má dokonalou představu o tom, jak bude jeho hudba znít, a podle svědků je prý dokonce schopen některá „nehratelná“ místa interpretům na jejich nástroje osobně zahrát. I po svých studentech požaduje, aby měli u každé noty jasno v tom, jakým způsobem bude na tom kterém nástroji realizována – tyto skutečnosti stojí proti zjednodušenému pohledu na Ferneyhougha jako na skladatele, který píše akademickou hudbu „pro oko“.

### **Dum Transisset I–IV (2007)**

Podobně jako mnoho jeho současníků napsal renesanční skladatel Christopher Tye množství polyfonních skladeb pro skupinu viol da gamba; ty jeho patří k nejlepším své doby. Už několik let vybírám kusy z Tyeovy sbírky jako výchozí materiál pro své vlastní nové skladby. Čtyři věty pro smyčcové kvarteto mají za základ čtyři Tyeova zpracování chorálního fragmentu *dum transisset sabbatum*. Věty jsem nazval Reliquary, Totentanz, Shadows a Contrafacta.

Reliquary – prchavé fragmenty Tyeova originálu jsou pouhými ornamenty ve struktuře, která s Tyem nijak nesouvisí. Až ve druhé polovině věty se tyto ornamentální figury váhavě dostávají do popředí.

Totentanz – je se svou rychle se proměňující texturou a artikulacemi jakési „černé scherzo“, inspirované chrámovými freskami smrti tančící se svými oběťmi.

Shadows – zde je výchozí materiál zřetelnější a vystupuje na povrch na mnoho způsobů, ale vždy v jaksi zastřené, prchavě nehmotné formě. Světélkující stín, jako ve snu.

Contrafacta – jelikož chorální fragment, na kterém Tye vystavěl své skladby, není nijak zvlášť výrazný a neobyčejný, dovolil jsem si – možná trochu neuctivě – naznačit několik jeho možných „vylepšení“. Ale protože žádný z mých zlepšovacích návrhů se neukázal být dostatečně pevný a definitivní, končí skladba lehce rozpačitým a nervózním pokusem o znovunastolení původního Tyeova materiálu, jako náplast na chaotický začátek.

Skladba *Dum transisset sabbatum I–IV* vznikla na objednávku Salzburského festivalu a je věnována Peteru Ruzickovi.

**Brian Ferneyhough**

### **Peter Graham**

se narodil jako Jaroslav Pokorný 1952 v Brně. Když mu bylo asi dvanáct, uslyšel v rozhlasovém pořadu s hudebními kuriozitami úryvek ze skladby Johna Cage *Imaginary Landscape No. 4*. To podnítilo jeho zájem o soudobou hudbu. Po absolutoriu brněnské konzervatoře (varhany, skladba) pokračoval ve studiu kompozice u Aloise Piňose na JAMU. V letech 1975–1980 si dopisoval s Petrem Kotíkem, který mu prostřednictvím

svéžačky Sue Stenger poskytl tehdy u nás nedostupné materiály, včetně Cageovy knihy *Silence*. Po studiích prochází různými existenčními provizorii a hlavní pozornost věnuje komponování. V roce 1984 byl vyzván Ochranným svazem autorským (OSA), aby si zvolil pseudonym z důvodu identického jména s jiným autorem. „Graham“ byla přezdívka, kterou si v divadle, kde tehdy pracoval, vysloužil pro své vegetariánství. Slovenské (nikoliv anglické!) „Peter“ si dal podle legendárního, dnes již nežijícího režiséra Petera Scherhaufera, který jeho přezdívku vymyslel. 1988 se oženil s Julií Šťastnou a vzal si zároveň její příjmení, protože nechtěl, aby se lidé posmívali, že už není „šťastná“, když se vdala... (OSA nicméně trvá na zavedeném pseudonymu.) Kromě řady skladeb, které občas zaznívají v různých zemích, napsal i několik knih a množství textů o hudbě. V letech 1993–2009 byl dramaturgem festivalu Expozice nové hudby v Brně. Hudba Petera Grahama se vzpírá jednoduchému popisu, jejím charakteristickým rysem je proměnlivost a otevřenost v používání rozmanitých hudebních prostředků. Základna, z níž vyrůstá jeho hudební jazyk, je poměrně široká: od evropské historické hudby přes autentický folklór a mimoevropské hudební kultury až k ozvěnám jazzu a rocku. Tyto vlivy jsou však obvykle silně přetaveny a objevují se pouze v některých dílčích aspektech. Podobně jako Erik Satie je Graham vždy připraven „začít znovu od nuly“.

**Peter Graham**

### **Smyčcový kvartet č. 1 (1982)**

I. *velmi koncentrovaně, tiše a jemně* II. *jako v horečce* III. *chladně a nezúčastněně*  
IV. *bez zábran*

Čtyři věty této skladby jsou založeny na stejném intervalovém výběru, v každé je však použit jiný tónový systém. V první větě jsou to šestinotóny, které pomalu a nepochopitelně plynou jako jakýsi zvukový oblak. Druhá věta – plná horečného pohybu – je v běžném púltónovém systému. Ve třetí větě jsou použity čtvrttóny. V této větě hrají dvoje housle (symbolizující tajemně se pohybující vesmír) „chladně a nezúčastněně“. Sólo violy pak představuje lidské snažení, od prvních dětských krůčků až po bezmocné stáří. Čtvrtá (nejrozsáhlejší) věta je mimo systémy: v této části převažují přibližné výšky, které mají být hrány divoce – bez váhání a bez zábran.

První verze této skladby vznikla ještě jako školní práce na JAMU v roce 1977. Asi by nikdo nehádal, že hlavní inspirací a vzorem byl Beethovenův *Smyčcový kvartet cis moll, op. 131*, který vyprovokoval moji představivost do podivného tvaru, jehož jedinou vazbou k předloze je to, že také začíná v prvních houslích tónem *gis*<sup>1</sup>. Tehdy samozřejmě žádná šance na provedení nebyla. Když jsem se po vojně rozhodl brát komponování vážněji, vrátil jsem se na přelomu let 1981–82 k tomuto prvnímu pokusu, velmi pečlivě jej pře-psal a upřesnil dynamické a artikulační detaily – s tajnou myšlenkou na Arditti Quartet, který v té době už zářil na poli soudobé komorní hudby. Partiturou jsem obeslal soutěž

Ensembli v Mönchegladbachu, odkud mi překvapivě přišlo sdělení, že skladba byla poctěna zvláštní cenou... že však z finančních důvodů nemůže být provedena. Nepomohlo ani setkání s tehdy neznámým Kronos Quartetem, který vystupoval (s ještě relativně konvenčním programem) v roce 1982 v Brně a jehož hráči jevíli o každou novinku zájem. Můj materiál poslaný lodí k nim ale nikdy nedorazil. Nakonec trvalo ještě devět let, než došlo k provedení na koncertě v Domě u Zvonu, uspořádaném Společností pro novou hudbu, která pozvala Hába Quartett z Frankfurtu. Provedení bylo docela zdařilé a dodnes jsem za to Ivanu Bierhanzlovi, Petru Kofroňovi a Martinu Smolkovi vděčný. Koncert nahrával rozhlas, ale před koncem mé skladby jim došel pásek... Po čase se ukázalo, že rozepsaný materiál je z Frankfurtu nedobytný a zároveň se originální partitura někde ztratila. Když jsem v návalu nadšení věnoval poslední kopii G. Benjaminovi, který chtěl v Londýně organizovat koncert mikrointervalové hudby, neměl jsem nic. Zachránil mne Martin Smolka, který mi poskytl alespoň moji starou a notně zašlou xerokopii, na základě které se nakonec Irvine Arditti pro tuto skladbu rozhodl. Ta zpráva mě rozradostnila i poděsila zároveň – znamenalo to přepsat celou partituru znovu a na přípravu nového materiálu bylo zoufale málo času... Celý můj pobyt na festivalu Ostravské dny tak padl na přepisování do čitelnější podoby, ze které pak notografka Lucie Možná připravila tisk. Při revizi jsem se snažil zachovat co nejvíc z originálu – jenom jsem upřesnil tempa, opravil některé chyby (a nadělal další) a několika notami rozšířil závěr, který mi připadal příliš náhlý. Od prvního nápadu po tuto chvíli uběhlo třicet dva let.

**Peter Graham**

### **James Clarke**

(\*1957 v Londýně) Clarkeho dílo zahrnuje sérii ceněných abstraktně expresionistických maleb, jednu divadelní hru (uvedenou Royal Court Theater v Londýně v roce 1974) a přibližně devadesát skladeb pro nejrůznější obsazení. Jeho hudba se vyznačuje extrémní virtuozitou, energií, velikým dynamickým rozpětím a nepředvídatelností. Spolupracoval s mnoha předními orchestry, ansámby a sólisty, skladba *Voices* určená hercům, sólistům a symfonickému orchestru byla vytvořena ve spolupráci s anglickým dramatikem Haroldem Pinterem, nositelem Nobelovy ceny. Clarkeho hudba je uváděna na prestižních světových festivalech (např. Benátské bienále, Donaueschinger Musiktage, Beethovenfest Bonn, MaerzMusik apod.) a objednávána významnými institucemi. Jako lektor je pravidelně zván na skladatelské kurzy po celém světě. Vedle dvou smyčcových kvartetů vznikly ve spolupráci s Arditti Quartetem rovněž *Hobojový kvintet* a skladba *Untitled No. 4* pro smyčcové a vokální kvarteto.

### **Smyčcový kvartet č. 1 (2003)**

Skladba byla napsána na objednávku Huddersfield Contemporary Music Festival a Ars

Musica Brusel. Je jakýmsi vířícím, rotujícím tancem, v němž se rytmy vynořují, srážejí a opět mizí, přibližují se a vzdalují, třístí se, zkrslují a deformují. *Smyčcový kvartet č. 1* je jednovětý, trvá přibližně 10 minut.

James Clarke

## Helmut Lachenmann

(\*1935) Nezaměnitelná hudba tohoto německého skladatele staví na strukturalistickém a detailně notovaném využívání rozsáhlého repertoáru netónových zvuků: šumů, ruchů, skřípění, šramotů apod., které jsou ovšem zásadně realizovány tradičními (ne třeba etnickými) nástroji – neboť jedině v tomto kontextu dostávají významové roviny, které daleko přesahují pouhou fascinaci bizarními zvuky. Ty totiž nejsou Lachenmannovi cílem, jsou spíše metodou a prostředkem, jimiž skladatel reflektuje tradiční evropskou hudbu a polemizuje s ní. Jakoby byla Lachenmannova hudba tvořena „vedlejšími produkty“ standardní hry na po staletí zdokonalované instrumenty. A jakoby docházelo k převrácení perspektivy: sekundární zvuky, které jsou za normálních okolností překryty tóny, Lachenmann vytahuje do popředí a naopak pod touto krajinou šumů tušíme obrysy, rezidua nějaké „normální“ tónové hudby zašlých časů. Lachenmann pro svůj hudební jazyk kdysi zavedl označení *musique concrète instrumentale*, a ačkoli jej později opustil jako příliš zjednodušující nálepku, vypovídá o jednom podstatném momentu – u Lachenmanna lze, jako u některých dalších skladatelů, pozorovat aplikaci estetiky a kompozičních strategií elektronické hudby na hudbu instrumentální, resp. akustickou. Sám Lachenmann se přitom elektronické hudbě nikdy nevěnoval, nenacházeje v ní pro něho tolik podstatný „energetický aspekt“, tj. ono bezprostřední propojení fyzické akce se zvukem. Helmut Lachenmann je všeobecně považován za jednoho z nejdůležitějších a nejlivnějších skladatelů současné vážné hudby.

### **Smyčcový kvartet č. 3 „Grido“ (2002)**

Jestliže Lachenmannův *Smyčcový kvartet č. 1*, který jsme na loňském Contempulsu slyšeli v podání členů musikFabrik, znamená první důsledné zhmotnění skladatelovy radikální koncepce, jak ji postupně formuloval na počátku sedmdesátých let, je třetí kvartet v podstatě pozdním, zralým dílem „klasika“. Jak již bylo řečeno výše, Lachenmannovi nejde primárně o bizarní zvuky a výjimečná hodnota jeho hudby tkví především v dokonalém syntaktickém uchopení nových zvukových možností. Ve třetím kvartetu jsou lachenmannovské zvuky a techniky s takovou samozřejmostí integrovány do hudebního přediva, že si je vlastně ani příliš neuvědomujeme a soustředíme se plně na „hudbu jako takovou“, nikoli na „zvuková překvapení“. Stejně jako Lachenmannův druhý kvartet je i kvartet třetí věnován Arditti Quartetu – *Grido* znamená italsky výkřik, je ale také akronymem z křestních jmen tehdejších členů kvarteta.

## Arditti String Quartet

**Irvine Arditti, Ashot Sarkissjan** – housle

**Ralf Ehlers** – viola

**Lucas Fels** – violoncello

Je bezesporu nejrenomovanějším smyčcovým kvartetem orientovaným na novou hudbu. Od svého založení Irvinem Ardittim v roce 1974 soubor premiéroval stovky skladeb současných skladatelů, diskografie kvarteta čítá přes 170 titulů. Díky Arditti Quartetu se klasický žánr smyčcového kvartetu stal v soudobé hudbě opět vysoce aktuálním. Arditti Quartet má zásadní podíl na neuvěřitelné expanzi technických a zvukových možností smyčcových nástrojů a doslova definoval nový zvukový ideál, bezmála celý hudební styl. Pro kvarteto je zásadní přímá spolupráce se skladateli (mezi těmi, kdo napsali svá díla pro Arditti Quartet a ve spolupráci s ním, nechybí snad jediné zásadní skladatelské jméno) a nekompromisní orientace na progresivní novou hudbu – jeho repertoár začíná tam, kde i méně konzervativní soubory končí. Díky pedagogické práci Arditti Quartetu jako celku i jeho jednotlivých členů se také na scéně v posledních letech častěji objevují nová kvarteta kompetentní ke hraní nejnáročnějších soudobých skladeb. Z mnoha ocenění, kterých se Arditti Quartetu dostalo, zmiňme Ernst von Siemens Prize za celoživotní dílo udělenou v roce 1999.



## Mike Svoboda Ensemble (Německo)

**Der Phonometrograph Eric Satie** pro hlas, akordeon, trombón a další nástroje  
Skladby Erica Satieho přepracoval Mike Svoboda

### *Části:*

Mike Svoboda: **Der Phonometrograph (2006)** text: Erik Satie

Erik Satie: **Ludions (1920)** text: Léon-Paul Fargue

**I. Air du rat II. Spleen III. La grenouille américaine IV. Air du poète V. Chanson du chat**

Erik Satie: **Avant dernières pensées (1914)**

**I. Idylle – à Debussy II. Aubade – à Paul Dukas III. Méditation – à Albert Roussel**

Mike Svoboda: **Studie č. 1 „Speed“ (2006)** pro flašinet

*střídají se:* Erik Satie: **Sports et Divertissements (1914)**

*a* Mike Svoboda: **20 French Songs (2006)** text: Erik Satie

**I. La Chasse II. La Balançoire III. La Comédie italienne IV. Le Réveil de la mariée**

**V. Colin-maillard VI. La Pêche VII. Le Yachting VIII. Le Bain de mer IX. Le Carnaval**

**X. Le Golf**

### *přestávka*

Mike Svoboda: **Five Canon Studies č. 1, 3 a 5 (2006)** pro trombón a akordeon

*střídají se:* Mike Svoboda: **20 French Songs (2006)** text: Erik Satie

*a* Erik Satie: **Sports et Divertissements (1914)**

**XI. La Pieuvre XII. Les Courses XIII. Les Quatre-coins XIV. Le Pique-nique**

**XV. Le Water-chute XVI. Le Tango**

Mike Svoboda: **Studie č. 2 „Density“ (2006)** pro flašinet

*střídají se:* Erik Satie: **Sports et Divertissements (1914)**

*a* Mike Svoboda: **20 French Songs (2006)** Text: Erik Satie

**XVII. Le Traîneau XVIII. Le Flirt XIX. Le Feu d'artifice XX. Le Tennis**

Mike Svoboda: **Nicht umsonst (2006)** text: Erik Satie

## Erik Satie: „low-tech“ skladatel

Když dílo Erica Satieho (1866–1925) porovnáme s hudbou jeho současníků, začne se neodbytně vtírat pocit, že Satieho hudba byla jaksi nedostatečná. Satieho slavné skladby jako *Gnossiennes* (1890–92/97) a *Trois Gymnopédies* (1888) jsou sice okouzující, ale po technické stránce byl třeba „kolega“ Debussy zkrátka jiná liga. Mimochodem, název skladby *Trois morceaux en forme de poire* (*Tři skladby ve formě/tvaru hrušky*) pro klavír na čtyři ruce je patrně odpovědí na Debussyho kritiku: ten, když mu Satie skladby ukázal, se měl vyjádřit v tom smyslu, že „to nemá žádnou formu“. Je to přitom právě Satieho přezíravý postoj k vlastní technické nedostatečnosti (byl si jí dobře vědom), který jeho hudbu činí natolik jedinečnou. „Chudobnost“ Satieho skladeb jim dává nezaměnitelný půvab a jejich autora jednoznačně odlišuje od současníků.

Satieho nedostatky přitom jednoznačně nejsou důsledkem lenosti nebo nějaké intelektové slabosti, nýbrž toho, že Satieho nezajímala skladatelská technika, ale fenomenologie zvuku. Chcete-li, Satie byl vědec – jeden z prvních experimentátorů se zvukem. Ve své parafrázi textu Mana Raye Satie 15. dubna 1912 napsal: „Kdo jsem? Každý vám řekne, že nejsem hudebník. To je pravda. Od samého začátku své kariéry se považuji za zvukoměřiče (phonométrograph). Mé skladby jsou čirá fonometrie. Ať vezmete *Le Fils des étoiles* nebo *Morceaux en forme de poire*, *En habit de cheval* nebo *Sarabandy*, nenaleznete v mých skladbách jedinou hudební myšlenku. Vládne tam vědecké myšlení.“

**Mike Svoboda, upraveno**

## Mike Svoboda: „low-tech“ v akci

Mám slabost pro „low-tech“ – mám raději megafon než mikrofon, gramofon než CD přehrávač, mám raději kytarové kombo než šestikanálový surround. Koneckonců, trombón je „low-tech“ nástroj par excellence: za pět set let, co existuje, se prakticky nezměnil. Není to než jedna roura převlečená přes druhou. A právě tato elementárnost nástroje odjakživa nutí hráče k velké vynalézavosti. Není náhoda, že takzvané „zvláštní techniky“ byly u trombónu objeveny podstatně dřív než u ostatních žesťů.

Koncertní program *Der Phonometrograph Eric Satie* také sleduje koncepci „low-tech“. Zaměřuje se na Satieho experimentování se zvukem. Nezajímá mě „limonádový“ Satie, když jeho *Gymnopédies* někdo použije třeba jako hudební podkres k reklamě na auta, zajímá mě „vědecký“ Satie – ten, který dělal pokusy s hudební formou, s provozovací praxí, se spojováním slova a hudby. Přepracoval jsem (transkriboval, zaranžoval, upravil...) Satieho klavírní skladby *Avant-dernières Pensées* a *Sports et divertissements* a písně *Ludions* a *Trois Poèmes d'amour* a zkombinoval je se svými

vlastními skladbami, napsanými speciálně pro tento program. Základní trio (hlas, akordeon, trombón) je doplňováno mnoha dalšími nástroji.

Nebylo přitom mým cílem evokovat obraz Satieho jako excentrika, podivného předdadaistu či váženého pošuka pařížské skladatelské komunity. Chtěl jsem vynést na světlo a podtrhnout Satieho sklon k redukci materiálu a soustředění se na určité hudební parametry. Mým východiskem tudíž nebyla otázka „jak by Satie komponoval, kdyby žil dnes“, ale „jak uchopit Satieho hudbu tak, aby bylo zdůrazněno to vědecké v ní“. I když by k tomuto účelu bylo jistě možné využít např. elektronických manipulací se zvukem, rozhodl jsem se pro jednoduchost. Nikoli však zjednodušování: polyrytmy, mikrointervalvy či simultánní průběh nezávislých pásem, jakož i další domýšlení a rozšiřování Satieho kompozičních zájmů, to vše je zde přítomno. Díky dvěma dětským piánkům, sedmi melodikám (částečně „dálkově ovládaným“ přes hadice) a flašinetu (který je vlastně předprogramován na způsob MIDI, ovšem mechanicky děrovanými páskami) jsou možnosti už tak dost nestandardního tria dostatečně rozšířeny na to, aby mohly být Satieho experimenty doplněny mými vlastními. „Low-tech“ prostředky pro nové nasvícení hudby Erica Satieho, „low-tech“ skladatele.

**Mike Svoboda, upraveno**

### Několik poznámek k Satiemu

Satie podle všeho musel být dosti talentovaným pianistou: ve třinácti letech byl přijat na pařížskou konzervatoř (u přijímací zkoušky ohromil brilantně podanou větou z *Klavírního koncertu* českého skladatele Jana Ladislava Dusíka), ale učitelé byli brzy zklamáni a Satie, označen za „nejlínějšího žáka konzervatoře“, musel po třech letech odejít. Zkusil to ještě jednou: tentokrát předvedl Chopinovu baladu tak dobře, že byl znovu přijat a ujal se jej slavný virtuos George Matthias, žák samotného Chopina. Nicméně do roka vznikla mezi nimi taková antipatie, že Satie raději odešel jako dobrovolník na vojnu...

Těžko říci, co bylo příčinou neúspěchu. Někteří badatelé mají zato, že Satie trpěl těžkou dyslexií (nejhůře na tom byl právě ve „hře z listu“). Dnes tak ceněná kaligrafie jeho rukopisů byla ve skutečnosti výsledkem nesmírně namáhavého procesu a podle vzpomínky klavíristy Jeana Wienera trvalo Satiemu přes půl hodiny, než napsal adresu na pohlednici.

Zároveň se však v něm už tehdy formovala opozice vůči dobovému vkusu – proti vyumělkovanosti historismu i proti do sebe zahleděné póze Art nouveau, proti afektovanému dramatismu, efektní virtuozitě i všem obecně respektovaným kompozičním pravidlům.

Satie byl zábavným společníkem a sršel neustále nápady. A jeho přátelé – možná ne zcela vědomě – na mnohé jeho názory a estetické postoje reagovali. Například Constan-

tina Brancusiho inspirovala čistota a „jednoduchost“ Satieho hudby k jeho vrcholným plastikám, Debussy a Ravel našli definici impresionismu v Satieho *Sarabandách*, Stravinskij přebíral koncept neoklasicismu, skladatelé Pařížské šestky přijali za své inspirace pokleslou hudbou cirkusů a music-hallů; samozřejmě všichni dokázali tyto podněty po svém přetavit a také prosadit...

Z hlediska pozdějšího vývoje vedou k Satiemu nitky mnoha myšlenkových a estetických směrů: v jeho díle se dají nalézt předzvěsti serialismu i minimalismu, konstruktivismu i poetismu, Nové jednoduchosti i ambientu, impresionismu i neoklasicismu. Dávno před Cagem použil preparovaný klavír (v baletu *Parade*) i profánní předměty (klaxony, sirény, lahve, psací stroj) v roli hudebních nástrojů. Skladby z jeho „rosenkruciánského období“ (1892–93) bychom dnes označili jako postmoderní, kdyby nebyly napsány dlouho před vznikem modernismu. Byl také prvním evropským skladatelem, který reflektoval hudbu amerických černochů.

Přestože Satie měl od počátku svoje obdivovatele, nikdo z nich jej nepřijímal bezvýhradně. Například Claude Debussy byl dosti žárlivý, když viděl Satieho vzrůstající úspěchy. A když dostal pozvánku na koncert výhradně Satieho hudby, považoval to za žert a na koncert nešel. Ani Satieho nejbližší přátelé a ani první životopisci nedokázali brát jeho hudbu příliš vážně. Oproti dobové normě působila příliš jednoduše, jakoby primitivně. Za „velké skladatele“ byli považováni jen tvůrci oper a symfonií či brilantních koncertů. Zcela nevirtuózní Satieho skladby se nikdo nenamáhal analyzovat a novost a vynalézavost hudebního myšlení tohoto skladatele zůstávala dlouho skryta za humornými názvy a bizarními výrazovými pokyny.

**Jaroslav Šťastný**

## Mike Svoboda

(\*1960) Trombonista a skladatel, narozen na ostrově Guam v západním Pacifiku, vyrůstal v Chicagu, od začátku osmdesátých let žije v Německu. V letech 1984–1995 úzce spolupracoval s Karlheinzem Stokhausenem. Vedle svých vlastních hudebních projektů účinkoval v několika jazzových seskupeních a spolupracoval s celou řadou renomovaných ansámbľů a orchestrů. Jako sólista premiéroval více než 300 skladeb, mezi jinými skladby Helmuta Lachenmanna, Martina Smolky či Wolfganga Rihma. Ve své vlastní hudbě různým způsobem překračuje a problematizuje hranice vážné hudby a popu, vysoké kultury a zábavního průmyslu, tradice a avantgardy. Z mnoha Svobodových kompozic lze z poslední doby jmenovat např. *Studies to "Adorno (sex, drugs, and new music)"* pro hlas, dva ansámby a videoprojekci nebo úspěšnou operu *Erwin, das Naturtalent*. V roce 2008 byla Svobodovi udělena Praetorius Musikpreis v kategorii „hudebního novátorství“.

## Anne-May Krüger

(\*1978) studovala zpěv Lipsku a v Karlsruhe. Spolupracuje např. s Forum Neues Musiktheater Stuttgart či Junge Oper des Nationaltheaters Mannheim. Často se objevuje na programu festivalů nové hudby. V roce 2005 zpívala titulní roli ve Svobodově opeře *Erwin, das Naturtalent*.

## Stefan Hussong

(\*1962) je přední německý hráč na akordeon. V roce 1987 obdržel v první cenu v International Gaudeamus Interpreters Competition, v roce 1999 Echo Klassik Preis německé Phonoakademie. Vydal přes třicet CD a premiéroval na stovku skladeb jemu věnovaných. Spolupracuje např. s Ensemble Intercontemporain, Vídeňskými filharmoniky, Tokyo Sinfonietta či Ensemble Modern. Je profesorem hry na akordeon a komorní hry na Musikhochschule Würzburg.

## Prague Modern (ČR)

### Michel Swierczewski - dirigent

Pawel Szymański: **Recalling a Serenade**

Michal Nejtěk: **...your heart stops... you continue writing** (premiéra)

Bernhard Lang: **Differenz/Wiederholung 5**

internetové vysílání: 23. listopadu 21:00–24:00

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

### Pawel Szymański

(\*1954) patří k nejpozoruhodnějším současným polským skladatelům. Jeho v jádru přísně konstruované skladby bývají částečně hravým, částečně melancholickým dialogem s historickou, zejména barokní, hudbou. Szymański jakoby podával zprávu o svém vztahu k tradiční hudbě pomocí kolážovitého zcizování jejích konvenčních, stereotypních motivů, gest, a klišé. Tato estetika je jedním z možných řešení otázky, která je pro Szymańského dosti klíčová: jak psát hudbu patřící dnešku a neztratit kontakt s tradicí. Szymańského metoda svým způsobem upomíná na kubistickou dekonstrukci – skladatel ve zvuku vždy zachovává přítomnost historického modelu, ten je ale různě deformován, jeho jednotlivé součástky jsou poskládány „chybně“. Metaforicky řečeno, Szymański používá slovní zásobu starého hudebního jazyka, ale ne jeho gramatiku – syntaxe je nová. Sám svůj styl někdy označuje jako „surkonvencionalismus“ (podle vzoru surrealismu).

### **Recalling a Serenade (1996)**

Szymanského kompozice bývají založeny na kontrastu dvou výrazových poloh – dynamicky výrazných, pohyblivých a proměnlivých částí, kde je materiál „remixován“ a tříštěn, a částí tichých, pomalých, v nichž zní nostalgické, zpomalené echo částí hlasitých a potažmo vlastně i echo hudební tradice jako takové. Tyto obecné charakteristiky Szymańského hudby přímo učebnicově naplňuje i skladba *Recalling a Serenade* pro klarinet a smyčcové kvarteto, snad pouze s tou výjimkou, že modelem a materiálem zde není obvyklé baro-

ko, ale hudba klasicismu. Standardní figury lehké, neproblematické klasicistní „spotřební hudby“ jsou postupně deformovány („zatemňovány“) glissandy a čtvrttóny. Banální figurace druhých houslí pozvolna přejde do neokázale virtuózního hoquetu všech nástrojů a získává jakousi abstraktní nehmotnost – banalita je přemožena, aby se posléze vrátila v ještě fragmentárnější, nepatřičnější podobě.

### Michal Nejtek

(\*1977) Absolvoval konzervatoř v Teplicích (obor klavír) a HAMU v Praze (obor skladba). Píše symfonickou i komorní hudbu, věnuje se scénickým projektům. Obdržel objednávky na nové kompozice od Warsaw Autumn Friends Foundation (*Distress Sonata*, provedeno Orchestrem nové hudby Katowice na Varšavském podzimu 2002) a od festivalů Donaueschinger Musiktage (*Osten do těla*, 2002) a Klangspuren (skladba *Frame Dreams*, 2006). V roce 2003 si u něj pro svůj pražský koncert objednal skladbu holandský soubor DE VOLHARDING (*Irritating of Inland*). Spolupracuje se skupinou The Plastic People Of The Universe – připravil orchestrální verzi projektu na texty Ladislava Klímy *Obešel já polí pět*, aranžoval legendární *Pašijové hry* a na libreto Vratislava Brabence napsal pro Plastic People a Agon Orchestra „vlakovou operu“ *Lysá nad Labem* (premiéra v roce 2007 v Meetfactory). Další velkou Nejtkovou prací je např. scénický madrigal *Lamenti* pro pět hlasů a sedm nástrojů (tematicky vycházející z fragmentu Nářek Ariadny Claudia Monteverdiho), který stejně jako operu *Dementia Praecox* režíroval Jiří Heřman. Hraje na klavír a klávesové nástroje v souborech Agon, Face of The Bass a David Koller Band, věnuje se i hudbě pro divadlo (spolupráce Arnoštem Goldflamem, Jiřím Ornestem, Janou Svobodovou a dalšími). Má rád jazz, alternativní hudbu i klasiku, vše originální, pravdivé a silné. Učil na teplické konzervatoři (hudební teorie, korepetice), nyní učí na VOŠ Jaroslava Ježka dějiny jazzu. Občas píše recenze do časopisu Harmonie. Skládání a hraní hudby považuje za něco na způsob dobrodružné procházky džunglí, a proto ho to baví.

#### **...your heart stops... you continue writing (2009)**

Skladba je dialogem s verši Raymonda Carvera a jejich odrazem v mé hlavě. Vznikala zvláště, v nárazech, skocích, nepravidelnostech. Netuším, jaká je, ani co jsem jí zamýšlel a co má vyjadřovat. To vše bude, doufáme, snad už brzy vyjeveno.

**Michal Nejtek aka NTECH**

**Skladba vznikla na objednávku festivalu Contempuls**

**Raymond Carver :**

**Your Dog Dies**

it gets run over by a van.  
you find it at the side of the road  
and bury it.  
you feel bad about it.  
you feel bad personally,  
but you feel bad for your daughter  
because it was her pet,  
and she loved it so.  
she used to croon to it  
and let it sleep in her bed.  
you write a poem about it.  
you call it a poem for your daughter,  
about the dog getting run over by a van  
and how you looked after it,  
took it out into the woods  
and buried it deep, deep,  
and that poem turns out so good  
you're almost glad the little dog  
was run over, or else you'd never  
have written that good poem.  
then you sit down to write  
a poem about writing a poem  
about the death of that dog,  
but while you're writing you  
hear a woman scream  
your name, your first name,  
both syllables,  
and your heart stops.  
after a minute, you continue writing.  
she screams again.  
you wonder how long this can go on.

**(“Your Dog Dies” from *All of Us: The Collected Poems*  
The Harvill Press, 1996. Copyright © 1996 by Tess Gallagher.)**



## Bernhard Lang

(\*1957) V současnosti snad nejhranější rakouský skladatel Bernhard Lang rozhodně netrpí sladkobolnou distancí krasoduchů vůči své době – zejména jeho vztah k nejrůznějším formám popkultury má daleko k pohoršlivosti. Co se hudby týče, zajímá Langa DJing, rap, různé druhy techna apod. Má za sebou skladatelskou i hráčskou minulost jazzového klavíristy a i v současnosti se občas věnuje laptopové improvizaci, disponuje však také vynikajícím klasickým vzděláním (vedle kompozice a klavíru studoval filosofii a německou filologii) a je větším znalcem tradiční hudby než většina jejích obdivovatelů „z principu“. Je skladatelem velmi plodným (více než desítky skladeb pro velký orchestr, několik rozsáhlých hudebně-divadelních útvarů i úspěšná opera *I hate Mozart*, objednaná Divadlem Na Vídeňce) a spolupracuje s předními choreografy (např. Xavier Le Roy) i hudebníky mimo oblast vážné hudby (např. s Philipem Jeckem, Christianem Fenneszem či Eliotem Sharpem). Po mnoho let byla ústředním tématem Langovy hudby práce se smyčkami (loops). K ní Langa inspirovaly filmy Martina Arnolda, experimentální turntablisté – a také Deleuzeův spis *Différence et répétition*. Odtud název rozsáhlé řady Langových skladeb *Differenz/Wiederholung* (DW). Langův přístup k opakování hudebního materiálu jako principu výstavby hudební struktury se velmi liší od minimalismu, který si liboval v pozvolných procesech, a opakování vyvolávalo spíše meditativní atmosféru. Lang ve svých skladbách plných energie pracuje s ostrými střihy, krátké fragmenty hudby (vlastní, ale i cizí provenience) jsou opakovány nepravidelně, překvapivě. Máme pocit šubajícího se magnetofonového pásku či přeskakující desky, někdy dokonce smyčkování v jeho složitosti či rychlosti vůbec nepostřehneme. Lang vypracoval a aplikoval detailní typologii smyček a možnosti práce s nimi široce rozvinul (v podstatě jde o to, že přes smyčkový materiál-vzorek se posunuje pomyslný kurzor, který daný vzorek čte, a tento kurzor se může chovat mnoha různými způsoby – vedle prostého návratu na začátek může např. náhodnými trhavými pohyby postupovat po vzorku vpřed). V poslední době se Lang od smyček odklonil ve prospěch práce s počítačovými algoritmy na bázi celulárních automatů, s jejichž pomocí – na způsob vysoce sofistikovaného remixu – zpravidla přetváří již existující hudební materiál, někdy i celé historické skladby.

### **Differenz/Wiederholung 5 (2000)**

Skladba pro komorní ansámbl a CD-playback je velmi reprezentativní ukázkou ze série *DW*. Lang označuje *DW5* jako určitý prolog k rozsáhlé, téměř dvouhodinové hudebně-divadelní skladbě *Das Theater der Wiederholungen*, která vznikala paralelně s *DW5* a kterou Lang dokončil o dva roky později. Vzhledem k tomu, jak pragmatickým způsobem skladatel využívá moderních technologií (včetně jejich nedokonalostí), stojí za povšimnutí, že partitura *DW5* je psána ještě ručně, bez použití počítačové notografie, která se

později Langovi stala nejen pracovní pomůckou, ale i kompozičním nástrojem. Abychom tedy parafrázovali Langův afirmativní postoj k novým technologiím, dodejme ještě s pomocí webového překladače, že „Bandzuspielungen byly vygenerovány poškrábání a looping historických materiálů, v tomto případě Monteverdiho Orfea-Prolog.“

## Prague Modern

Ansámbl Prague Modern vznikl v loňském roce na půdě Pražské komorní filharmonie, v současnosti zřejmě našeho nejlepšího orchestru. Založení ansámblu bylo logickým vyústěním umělecké činnosti členů PKF v rámci koncertní řady Krása dneška (ta letos vstupuje do své šesté sezóny), na které vystupovali s repertoárem sahajícím od rané moderny 20. století po dnešek. Francouzský dirigent **Michel Swierczewski** (\*1955), který je duchovním otcem Krásy dneška a hlavním dirigentem Prague Modern, si položil za cíl vybudovat stálé těleso, zaměřené na moderní a současná díla vážné hudby. Klade důraz na kvalitu interpretace, stylovou rozmanitost a originalitu koncertních programů. V repertoáru Prague Modern převažují díla světových autorů, ansámbl ale také podporuje domácí skladatelskou scénu: pravidelně uvádí objednaná díla vybraných českých skladatelů a spolupracuje s Hudební fakultou AMU na provádění skladeb pokročilých studentů. Vyjma své „domovské“ koncertní řady Krása dneška koncertoval Prague Modern na festivalech Pražské premiéry, Les Musiques Marseille, YOUrope together Philharmonie Essen a dalších.

## The Kenners (USA)

Eliot Gattegno - saxofony

Eric Wubbels - klavír, akordeon

Jason Eckardt: **Tangled Loops**

Alex Mincek: **Pendulum III** (premiéra)

Daniel Tacke: **a quiet and lingering violence**

Clinton McCallum: **in a hall of mirrors waiting to die**

Nicholas Deyoe: **POS BTR** (premiéra)

internetové vysílání: 24. listopadu 21:00–24:00

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

### Jason Eckardt

(\*1971) začínal jako hráč na kytaru v jazzových a metalových kapelách, jakmile však poprvé uslyšel Weberna, okamžitě se začal věnovat kompozici. Od té doby je jeho hudba ovlivněna zájmem o limity vnímání komplexních zvukových struktur, fyzické a psychické aspekty nástrojové hry a samoorganizující se procesy v přírodě. Obdržel objednávky a ocenění od Carnegie Hall, Tanglewood Festival, Rockefellerovy, Koussevitzkého a Frommovy nadace, Guggenheimova muzea, Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM) či Deutscher Musikrat, spolupracoval s významnou hráčkou na bicí nástroje Evelyn Glennie. Eckardtova hudba je prezentována na významných festivalech a nahrána na CD několika firem (např. Mode Records). Je aktivním propagátorem nové hudby, spoluzaložil specializovaný soubor Ensemble 21. Vyučuje skladbu na City University of New York's Graduate Center a na Brooklyn College. O své hudbě říká: „Snažím se psát smyslově atraktivní, nejednoznačné skladby, které jsou přísně vystavěné, mají povahu labyrintu, jdou do hloubky. Jde mi o to, aby posluchači byli nuceni při každém novém poslechu sledovat jinou cestu, ale žádná z možných cest není ta hlavní. Zajímají mě také hraniční situace, kdy interpret je na pódiu nucen překračovat své fyzické a výrazové hranice.“

## **Tangled Loops (1996)**

Název v překladu znamená „propletené“ nebo též „zamotané“ smyčky – stavebním principem skladby jsou nepravidelné návraty hudebního materiálu. Specifické harmonické a gestické prvky cyklicky procházející celou skladbou sjednocují nestejnorodé, kontrastní segmenty. Téměř nikdy se však nevracejí beze změny, pokaždé, když se znovu vynoří, jsou různě pozměněny. Smyčky se objevují nepředvídatelně, někdy se překrývají, někdy jsou vsazeny jedna do druhé.

**Jason Eckardt**

## **Alex Mincek**

Skladatel, saxofonista a klarinetista žijící v New Yorku. Jeho hudbu charakterizuje využívání dynamických a barevných extrémů a zkoumání, jak různé kompoziční strategie založené na opakování ovlivňují naše vnímání času a naši paměť. Vedle komponování se věnuje volné improvizaci, velký vliv na Mincekův skladatelský vývoj mělo i jeho působení v různých jazzových, punkových a elektronických kapelách. V roce 1998 Mincek založil dnes již etablovaný soubor Wet Ink Ensemble, specializovaný na současnou experimentální hudbu. Je uměleckým ředitelem ansámblu a působí v něm rovněž jako saxofonista a hráč na basklarinet. Skladby Alexe Minceka zazněly na mnoha světových festivalech (např. v Darmstadtu, Royaumontu, na festivalu Musiques Demesurées a také na Ostravských dnech nové hudby) a byly objednány významnými interprety (např. Ensemble 21 nebo Les Percussions de Strasbourg). V současné době je doktorandem na Columbia University, kde také vyučuje dějiny hudby.

## **Pendulum III (2009)**

Jak název napovídá, skladba je inspirována jednoduchým pohybem kyvadla a je jednou z pěticí mých skladeb vystavěných okolo tohoto principu. V *Pendulum III* se zabývám jednak různými typy impulsů, které pomyslné kyvadlo uvádějí do pohybu, jednak tím, jak může být ono kyvadlo udržováno v pohybu či naopak brzděno. Kyvadlovité rytmické struktury jsou určitě nejnápadnějším atributem skladby, je zde nicméně ještě jeden méně nápadný druh chvění, tedy oscilací: interferenční rázy blízkých frekvencí. Postupem času se pozornost více a více přesouvá od kyvadlovitého rytmu směrem k silám, které rytmické kyvadlo spouštějí. Jinými slovy, skladba přechází od převážně objektivního k převážně subjektivnímu.

**Alex Mincek**

## Daniel Tacke

(\*1985) absolvoval Oberlin Conservatory of Music a magisterský stupeň na University of California v Sand Diegu, kde nyní pokračuje doktorátem v oboru kompozice. Jeho učiteli skladby byli především Randolph Coleman, Lewis Nielson, Roger Reynolds a Rand Steiger.

### **a quiet and lingering violence**

Rezistence může v hudbě nabývat mnoha podob.

Nelítostná aplikace všech důsledků určitého abstraktního formálního postupu v rámci kompozičního procesu, který přirozeně směřuje k intuitivnosti a k organickému vývoji, většinou přináší překerní situace.

Snaha o smíření absurdně a militantně antihudebního výstupu z nějakého algoritmu a potřeby niterného vyjádření nás přivádí blíž k sobě samým.

V násilí se skrývá netušená krása.

**Daniel Tacke**

## Clint McCallum

(\*1980) je skladatel, performer, esejista a básník. Vyrstl na úpatí Skalistých hor v Denveru v Coloradu, kde většinu času trávil jako muzikant v punkových a jazzových kapelách. Vystudoval skladbu na Oberlin Conservatory of Music (profesoři Randolph Coleman a Lewis Nielson) a stále se věnoval působení v různých alternativních, industriálních a grindcorových seskupeních. Nyní žije v San Diegu, kde komponuje, hraje, improvizuje, studuje a vůbec všelijak pokouší hudbu na University of California.

### **in a hall of mirrors waiting to die**

Představte si Bruce Leeho ve filmu *Drak přichází* nebo Marilyn Burns v *Texaském masáku motorovou pilou* (ve verzi z roku 1974). Totální vyčerpání. Zoufalství. Hektické výpady naslepo. Instinktivní nelogičnost chování. Leeova ostřící zornice. Chvějící se duhovka Burnsové. Jediný nesnesitelný moment násobící se donekonečna. Výkřik, který se klene přes stále se rozšiřující trhlinu v čase. Chcete žít, ale snaha trhlinu překročit vás sráží k zemi, a pokud to nepřestane, ukřičíte se k smrti... v zrcadlovém sále čekáte na smrt.

**Clint McCallum**

## Nicolas Deyoe

(\*1981) Narozen v Boulderu v Coloradu. Absolvoval skladbu a dirigování na University of Northern Colorado, v současné době je doktorandem na University of California v San Diegu. Jeho učiteli kompozice byli Roger Reynolds, John McLaird a Violeta Dinescu, v dirigování je žákem Russela Guyvera, Randa Steigera a Harveyho Sollbergera. Studoval

rovněž hru na kytaru pod vedením Jonathana Leathwooda. Jako dirigent uvedl např. skladby Gérarda Griseye (*Vortex temporum*) či Helmuta Lachenmanna (*...zwei Gefühle... Musik mit Leonardo*). V roce 2008 obdržel Student Composer Award a byl pozván na dirigentské fórum v rámci 44. mezinárodních prázdninových kursů v Darmstadtu (lektor Lucas Vis).

### **POS BTR (2008)**

Tato kompozice je třetí ze skupiny skladeb, v nichž se zabývám opozicí dvou typů hudebního materiálu. První typ je přímočarý, energický, hlučný, a je založen na rychle se střídajících harmonických polích. Druhý typ je pomalý, tichý, a točí se především okolo jemných intonačních flexí omezeného počtu tónů. Dvojice skladeb předcházejících *POS BTR* (tj. *fl/vln* a *fifteen players*) zkoumala různé možnosti střetu těchto kontrastních materiálů a nastínila možnosti další, které jsem uplatnil nyní. V *POS BTR* se pomyslné kontrastní světy postupně vyvíjejí směrem k sobě a jejich původně vyhraněný vztah se hroutí. Ke konci skladby jsou fragmenty jednoho typu materiálu nuceny existovat v kontextu materiálu druhého typu a vice versa, dochází k jakési syntéze.

**Nicolas Deyoe**

Americké duo **The Kenners**, založené v roce 2004 saxofonistou Eliotem Gattegnem a klavíristou, akordeonistou a skladatelem Ericem Wubbelsem, si klade za cíl propagovat nejsoučasnější, nekompromisní hudbu amerických i světových skladatelů, jeho repertoár však zahrnuje rovněž „klasiky“ americké nové hudby (Babbit, Wuorinen) a sahá i dále do minulosti – např. k Lutoslawskému či dokonce Schulhoffovi. The Kenners se navíc pohybují s jistotou ve skladbách, jež využívají možnosti elektroniky či prvků improvizace. V letošním roce vydali své debutové CD *Intersections* u rakouského labelu Spektral Records.

**Eliot Gattegno** (\*1983) je navzdory svému mládí již mezinárodně etablovaným a respektovaným hráčem na saxofon. Spolupracoval s celou řadou významných ansámbků a dirigentů (např. James Levine, Kurt Masur), premiéroval přes 250 skladeb a jeho repertoár zahrnuje množství významných a náročných kompozic od sólových po koncerty s velkým orchestrem. Jako první saxofonista v historii a jeden z mála Američanů obdržel prestižní Kranichsteiner Musikpreis, udělovanou od roku 1952 v rámci Darmstadtských letních kurzů. Impozantní je i jeho činnost organizátorská – Gattegno je zakladatelem a členem mezinárodního dvaadvacetičlenného ansámbku Grenzenlos a je výkonným ředitelem World-Wide Concurrent Premiers and Commissioning Fund, nadace určené pro podporu vzniku nových skladeb. Je též členem ansámbku Second Instrumental Unit a saxofonového kvarteta The Radnofsky Quartet.

Eric Wubbels (\*1980) patří k nejpozoruhodnějším newyorským skladatelům své generace. Wubbelsovy skladby byly uvedeny na několika prestižních festivalech v Evropě, USA a Asii a nahrány na CD vydavatelství Quiet Design a carrier records. Jako hráč na klavír, akordeon a klávesové nástroje je mimo The Kenners též členem a výkonným ředitelem Wet Ink Ensemble. Na svých sólových koncertech provedl americké premiéry významných současných evropských skladatelů (např. cyklus *Voices and Piano* pro klavír a elektroniku Petera Ablingera nebo skladby Michaela Finnissyho).

## ensemble recherche (Německo)

Gérard Grisey: **Taléa**

Fausto Romitelli: **Domeniche alla periferia dell'impero**

*přestávka*

Morton Feldman: **Why Patterns?**

internetové vysílání: 25. listopadu 21:00–24:00

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

### Gérard Grisey

(1946–1998) Spolu s Tristanem Muraiem byl Grisey nejvýraznějším iniciátorem francouzské, nejvlivnější varianty hudebního směru zrozeného koncem sedmdesátých let – spektrální hudby. Jedním z impulsů pro vznik spektralistické techniky a estetiky byla určitá opozice vůči (post)seriální avantgardě: základní myšlenkou spektralistiky je vycházení z akustických vlastností (akustických spekter) reálného zvuku, nikoli z kombinatoriky v rámci abstraktního, více či méně umělého tónového systému. Dominantní technikou zejména raného spektralistiky bylo zpětné „přepisování“ počítačově analyzovaných empirických zvukových spekter, včetně jejich šumových komponent, do partitur pro běžné nástroje. Výsledkem samozřejmě není opět původní zvuk, ten ovšem slouží jako model a východisko pro další rozvíjení hudební struktury. Podstatné je, že zvukové spektrum reálných zvuků není statické, ale proměňuje se v čase – analýza reálných zvuků tak skladateli poskytuje nejen statický „materiál“ (tónový, harmonický), ale i jeho „curriculum“ (to, jak se zvuk rodí, proměňuje se, odumírá). Právě prohloubené a psychologicky reflektované uchopení hudebního času od nejmenších rytmických útvarů až po rozsáhlé celky je méně nápadným, avšak možná nejdalekosáhlejším přínosem spektralistiky. Byl to právě Grisey, kdo čas učinil stěžejním tématem svých úvah – či spíše různé druhy „času“: poeticky hovořil o zrychleném „času hmyzu a ptáků“, o normálním „času lidí“ a o zpomaleném „času velryb“. (Všimněme si, že myšlenkový background spektralistiky spočívá stejnou měrou na lehce idealizovaném zájmu o přírodu jako na moderních digitálních technologiích. Je možné, že se tak v jednom hudebním směru pozoruhodně odrazila jak inforatická revoluce, tak probuzení zájmu o ekologii, spadající do stejné doby.)



## **Taléa (1986)**

Griseyův zájem o hudební čas se projevoval mj. i tím, že se jako jeden z prvních spektralistů začal opět zajímat o rytmicky pregnantní výraz (zpočátku se spektralisté realizovali hlavně v pozvolných, kontinuálních zvukových transformacích a zřetelné rytmizaci se spíše vyhýbali). Jak sám říká: „V *Taléa* se zabývám aspekty, které (...) jsem dosud zanedbával – rychlostí a kontrastem“. Skladba je skutečně velmi pohyblivá a pestře členěná ostrými dynamickými předěly, neznamená však nějaký radikální krok stranou od charakteristických rysů Griseyovy hudby, nějaký zlom. *Taléa* byla pro Griseye stejně tak syntézou jeho dosavadních výdobytků jako podstatným impulsem pro další dobrodružství na dané cestě, na které Grisey dosáhl jednoho ze svých vrcholů v podobně koncipovaném sextetu *Vortex Temporum* přibližně o deset let později a která se pro mnoho epigonů stala ad nauseam omílaným vzorem a kompoziční machou. Vedle nesporných kvalit skladby jako takové je tu tedy i další důvod, proč se k této více než dvacet let staré skladbě vracet: abychom pro záplavu napodobenin nezapomněli na originál.

## **Fausto Romitelli**

(1963–2004) Symfonický orchestr je jedinečný vynález evropské kultury, ale elektrická kytara je jím zrovna tak. Italský skladatel Fausto Romitelli patřil k těm, kteří se s touto dvojkolejností hudební tradice našeho prostoru vyrovnávají velmi kreativním způsobem. Tak jako mnoho mladých skladatelů odešel zkraje devadesátých let do Paříže, aby zde v Mekce spekralismu získal patřičné dovednosti v práci se zvukem na (tehdy) nejaktuálnější technologické a teoretické úrovni. Ale zatímco tvorba „ortodoxních“, zejména těch méně osobitých spektralistů se vyznačuje jistou precízností a dosti úzkostlivě si hlídá žánrovou čistotu, Romitelliho zajímal „špinavý“, zkreslený zvuk, který je vlastní rocku nebo digitálnímu low-fi. Sám k tomu říká: „Od narození jsem obklopen digitálními obrazy, syntetickými zvuky, umělými výtvoři. Umělé, zkreslené, filtrované – to je dnešní svět člověka.“ A zejména ve svých pozdějších skladbách si rád pohrával s rockovými a psychedelickými idiomy, byť po svém přetavenými. Vzpomeňme např. na rozsáhlé sólo brutálně zkresleného elektrického violoncella v *Professor Bad Trip* či fragmenty písně Pink Floyd „Shine On You Crazy Diamond“, které uvozují Romitelliho videooperu *An Index of Metals* z roku 2003. Ta také Romitelliho nepřiliš rozsáhlé, ale pozoruhodné dílo uzavírá – skladatel nedlouho po premiéře podlehl smrtelné nemoci.

## **Domeniche alla periferia dell'impero (1996/2000)**

V roce 1996 Romitelli dokončil kvartet pro flétnu, klarinet, housle a violoncello s podivným názvem *Domeniche alla periferia dell'impero. Prima domenica* (tedy *Neděle na okraji říše. Neděle první*). Po šesti letech přibyla k přibližně šestiminutovému kusu *Druhá neděle*. Obsazení zůstalo stejné, jen byli hráči dovybaveni přidavnými bizarními nástroji,

jako je ústní harmonika, kazoo, ptačí zpěv apod., jimiž Romitelli narušuje „klasický“ zvuk kvarteta. Nepoužívá tentokrát elektronických prostředků, svého naléhavého hutného zvuku dosahuje čistě akusticky. *Druhá neděle* je věnována památce Gérarda Griseye, Romitelliho nejdůležitějšího učitele.

## Morton Feldman

(1926–1987) je bezpochyby jedním z nejzásadnějších skladatelů uplynulého století. Bývá řazen k tzv. New York School, tj. skupině skladatelů okolo Johna Cage, nicméně jeho estetika se vyvíjela na Cageovi nezávisle (rozhodně nebyl jeho žákem, jak se lze dosud mnohde dočíst). Feldmanovu hudbu charakterizuje například používání klasických, „krásných“ nástrojových zvuků – na rozdíl od Cageovy pionýra hudby pro bicí nástroje, preparovaný klavír a nejrůznější neortodoxní zdroje zvuku. Lze v tom spatřovat Feldmanův respekt vůči klasické hudební tradici, již byl dobrým znalcem, ještě spíše však důsledek toho, že Feldmana nepostihl dosti typický problém skladatelů kolem poloviny století (aktuální vlastně dodnes): Feldman věděl, jak zacházet s tónovými výškami a nepotřeboval vykročit mimo, k netónovým zvukům. Svět jeho skladeb se vlastně točí kolem stále stejného akordického materiálu, kdesi na počátku odvozeného nejspíš od Weberna. Feldman využívá dosti schematických chromatických postupů (resp. v harmonii úzkých klastrů), výraz jeho hudby ovšem není inspirován expresionismem Druhé vídeňské školy, ale abstraktním expresionismem v malbě. Feldman se přátelil s mnoha malíři poválečné americké avantgardy a jeho hudba je do jisté míry analogií některých poloh abstraktního expresionismu. Feldmanovi šlo o zpřítomnění „zvukového povrchu“, o takřka fyzicky hmatatelný zážitek zvuku: tóny se vrací ve stále stejných oktávových transpozicích, rytmické členění a frázování vyvolává dojem nikoli vývoje a směřování dopředu, ale permanentního obnovování statu quo. Převládá tichá dynamika, která umožňuje kombinovat nástrojové rejstříky velmi neklasickým způsobem. Feldman komponoval u klavíru a říkával, že pro něho neexistuje žádná „kompoziční realita“, jen „realita akustická“. Neznamená to, že by jeho skladby byly prosté konstruktivismu, je to však konstruktivismus ve smyslu vytyčení určité kompoziční strategie, která je pak takřka v reálném čase skladatelem intuitivně naplňována – v krajním případě až automatickým psaním, resp. nekorigovaným zachycováním na klavír hrané hudby (Feldman se ke svým skladbám nikdy nevracel, nerevidoval je). Zvláště pozdější Feldmanovy skladby se vyznačují značnými délkami, ve skutečnosti ještě mnohem delšími, než si Feldman představoval – podobně jako měl Webern nerealistické představy o trvání svých extrémně krátkých kompozic, ani Feldman se nezvedal od dokončené partitury s jasným vědomím, že napsal dílo trvajícím několik hodin. Šlo mu o něco jiného: o vymanění se z formových schémat, o to, aby paměť posluchače (ale i jeho vlastní) byla osvobozena od tradiční koncepce vývojové formy, od dramatického oblouku. Také mu šlo o to, aby skladba skončila nenásilně, jak říkal, nechával své skladby „zemřít sešlostí věkem“. Feldman byl po dlouhá

léta outsiderem, teprve v osmdesátých letech se stal zejména v Evropě až kultovní postavou. Až příliš často je však jeho hudba povrchně nahlížena jako jakýsi meditativní easy listening, což je zásadní nepochopení, stejně tak jako je velkým nepochopením interpretovat Feldmana lyrizujícím způsobem (jak často je hrán pod předepsaným tempem!) a ignorovat noblesní agresivitu a svrchovanou nekompromisnost, jimiž se jeho hudba vyznačuje.

### **Why Patterns? (1978)**

Relativně nenápadným, ale o to hlubším aspektem zejména pozdějších Feldmanových skladeb je jejich rytmická vynalézavost. Feldman si postupem času oblíbil repetitivní struktury, přičemž jednou z jeho inspirací byly s drobnými odchylkami se opakující vzory na anatolských koberecích, které sbíral. Skladba *Why Patterns?* je založena na principu přibližně synchronizovaných pásem, která se odvíjejí právě na způsob zvolna se proměňujícího melodicko-rytmického vzorce (patternu). V této přibližně půlhodinové skladbě pro flétnu, klavír a zvonkohru Feldman do jisté míry položil stylový základ pro své enigmatické „nekonečné“ skladby z osmdesátých let. Barevným odchylkám koberců odpovídá i použití zvonkohry – *Why Patterns?* je snad jediná skladba vůbec, která tento nástroj používá v takovém rozsahu a s plnou vážností – včetně jeho intonačních nedokonalostí, dodávajících skladbě zvláštní napětí.

### ensemble recherche

**Melise Mellinger** – housle, **Åsa Åkerberg** – violoncello, **Martin Fahlenbock** – flétna, **Shi-zuyo Oka** – klarinet, **Christian Dierstein** – bicí nástroje, **Klaus Steffes-Holländer** – klavír

Devítičlenný freiburský ensemble recherche je již od poloviny osmdesátých let předním evropským ansámblem specializovaným na soudobou hudbu – či přesněji, patří ve svém oboru k naprosté interpretační špičce. Těžištěm repertoáru ensemble recherche jsou skladby zhruba od šedesátých let do současnosti, nicméně celkový repertoárový záběr je širší: nechybí Druhá vídeňská škola a meziválečná moderna, a v oblasti zájmu ensemble recherche jsou i skladby přelomu 19. a 20. století a rovněž (transkribovaná) stará hudba, uváděná v netradičním kontextu nových skladeb. Diskografie ensemble recherche čítá přes padesát titulů, soubor premiéroval na pět stovek kompozic, pro své výjimečné kvality a rozsáhlý atraktivní repertoár je stálým hostem nejvýznamnějších světových festivalů a těší se trvalé pozornosti koncertních promotérů. Členové souboru jsou též vyhledávanými sólisty a pedagogy. ensemble recherche inicioval vznik celé řady kompozic proslulých skladatelů, s nimiž úzce spolupracuje – tak například klíčové dílo Gérarda Griseye *Vortex Temporum* bylo napsáno právě pro tento ansámb. Podobně jsou mnohé nahrávky hudby Mortona Feldmana, jejíž interpretaci se ensemble recherche dlouhodobě věnuje, považovány za referenční. Stejnou pozornost však ensemble recherche věnuje i uvádění hudby nastupující generace skladatelů.



# his VOICE

časopis o jiné hudbě

Předplatit se si His Voice  
a ušetříte 84 Kč  
(studenti 174 Kč!)

Roční předplatné 330,- Kč  
Studentské roční  
předplatné 240,- Kč

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



Máte pocit, že by váš časopis mohl být ještě lepší?

**Staňte se sponzorem!**

Sponzorské předplatné

2000,- Kč sponzor štědrý, 5000,- Kč sponzor více než štědrý,

10 000,- Kč sponzor nejštědřejší

Odměnou vám vedle hřejivého pocitu bude umělecky hodnotné poděkování.

Předplatné zajišťuje SEND,  
[www.send.cz](http://www.send.cz),  
[predplatne@send.cz](mailto:predplatne@send.cz).



# HUDEBNÍ ROZHLEDY



ROZHOVORY

UDÁLOSTI

FESTIVALY

KONCERTY

HORIZONT | OPERA

BALET | MUZIKÁL

ZAHRANIČÍ | STUDIE

KOMENTÁŘE | KNIHY

SVĚT HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ

REVUE HUDEBNÍCH NOSIČŮ

**Adresa redakce:**

Radlická 99, 150 00 Praha 5

tel.: 251 554 088, 251 554 089

e-mail: rozhledy@volny.cz

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

foto © Felix Broede/DC

klasická hudba, jazz a world music

# HARMONIE

jsou vaše oči  
do světa  
klasické hudby

Kontakt a předplatné: nakladatelství Muzikus, Novákových 8, 180 00 Praha 8

e-mail: [infoh@muzikus.cz](mailto:infoh@muzikus.cz), tel.: 266 311 701, 266 311 703, fax: 284 820 127

on-line na <http://www.muzikus.cz>

# CONTE MPULS

PRAŽSKÝ FESTIVAL SOUDOBÉ HUDBY  
PRAGUE CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

9. – 13. 11. 2009 LA FABRIKA

K O M U N A R D Ů 3 0 , P R A H A 7

druhý ročník

**Pořádá:**

Hudební informační středisko, o.p.s.

Besední 3, 118 00, Praha 1

Tel. +420-257 312 422

info@contempuls.cz

Miroslav Pudlák – ředitel

Petr Bakla – dramaturg

Magda Danel – produkce

Programová brožura: Petr Bakla

Design: Daniela Kramerová

Foto: Karel Šuster

**Vstupné:**

Jeden festivalový večer

(=2 koncerty konané ve stejný den): 250 Kč

Permanentka na celý festival (=6 koncertů): 500 Kč

**Rezervace vstupenek:**

info@contempuls.cz