



24/11/2019

19:00

ASCOLTA (D)

20:30

SATOKO INOUE (J)

Centrum současného umění DOX

Conter

Neděle 24. listopadu 2019

19:00

ASCOLTA (D)

*Erik Borgir – violoncello, Andrew Digby – trombon, Florian Hoelscher – klavír,
Julian Belli – bicí, Boris Müller – bicí, Markus Schwind – trubka, Hubert Steiner – kytara*

MARTIN SMOLKA, JIŘÍ ADÁMEK:

Vor dem Gesetz (Před zákonem) – česká premiéra

pro 7 mluvicích hráčů na nástroje i nenástroje na text povídky Franze Kafky

Ivana Kanhäuserová – světelný design

Oliver Frick – zvukový design, pražské uvedení Jan Veselý

Martin Smolka (*1959)

Martin Smolka patří k nejvýznamnějším českým skladatelům současnosti. Vystudoval skladbu na HAMU v Praze a soukromě u Marka Kopelenta. V letech 1985–1998 spolupředl pražský soubor Agon. Jeho skladby se hrály na mnoha místech v Evropě, Severní Americe i Japonsku, v Čechách je z jeho práce nejznámější opera *Nagano*. Od roku 2003 učí kompozici na JAMU v Brně. Smolka v instrumentálních skladbách napodoboval městské i přírodní zvuky, přičemž tyto zvukové vzpomínky spoluurčovaly výraz jeho hudby, často nostalgický či groteskní, někdy obojí zároveň. Nápodoba reálných zvuků ho přivedla k mikrintervalům, které pak používal různými způsoby, mj. k deformaci tonálních trojzvuků a melodií. O tom, jak komponuje, napsal několik článků, např. *Co a jak dělám s mikrintervaly* (německy v Musik Texte 97, 2003, polsky v Glissando 17) nebo *Ohryzaná tužka* (HIS Voice 6/2008). V posledních deseti letech psal více vokální hudbu, převážně duchovní. Jeho skladby objednávají a uvádějí soubory a orchestry, jakou jsou např. Musikfabrik, ensemble recherche, Arditti Quartet, Symfonický orchestr Bavorského rozhlasu, Symfonický orchestr Hessenského orchestru, Symfonický orchestr SWR a Symfonický orchestr WDR, vokální soubory a sbory, jako jsou Sbor Bavorského rozhlasu, Neue Vocalsolisten Stuttgart nebo SWR Vokalensemble Stuttgart. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří *Hudba hudbička* (1985),

Rent a Ricercar (1993), *Houby a nebe* (2000), *Ach, mé milé c moll* (2002), *Solitudo* (2003), *Zátiší s tubami aneb Ticholapka* (2007), *Psalmus 114* (2009), *Blue Bells or Bell Blues* (2011), *Annunciation* (2014), *Když tíhu světa nese ušní bubínek* (2015), *Squeaking Wings* (2015) a *Wooden Clouds* (2018). Na festivalu Contempuls zazněla jeho díla *Zvonění* (v roce 2008) a *Soutěska* (v roce 2009). Spolu s Jiřím Adámkem vytvořil mimo jiné operu *Bludiště seznamů* (v původní verzi *Sezname, otevři se!*, 2014/2016).

Jiří Adámek (*1977)

Jiří Adámek vystudoval režii na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, kde nyní působí jako pedagog. Vyvinul originální typ hudebního či „sonického“ divadla, ve kterém mísí hudebně komponovanou strukturu a hlasové techniky na pomezí mluvy a zpěvu. Specifický přístup k jazyku a řeči (dekonstrukce, fragmentarizace, rytmizace) rozvíjí především se svou divadelní skupinou Boca Loca Lab. Adámek pravidelně působí v řadě českých divadel. Na Nové scéně Národního divadla uvedl autorské inscenace *Po sametu* (2014) a *Nová Atlantida* (2018). Coby libretista a režisér spolupracuje na hudebně-divadelních kompozicích a nových operách. Se skladatelem Martinem Smolkou vytvořil mimo jiné operu *Bludiště seznamů* (v původní verzi *Sezname, otevři se!*, 2014/2016). S Michalem Nejtkem operu *Pravidla slušného chování v moderní společnosti* (ND Brno 2018).

Od vytvoření první celovečerní inscenace „hudebně-divadelního“ typu získal Adámek různá ocenění: za inscenaci *Tiká tiká politika* (2006) ocenění Music Theatre Now v Německu a cenu za originální divadelní tvar na festivalu Kontakt v Toruni. Projekt *Evropané* (2008) získal cenu pro nejlepšího mladého režiséra na festivalu MESS (Bosna a Hercegovina). Inscenace pro děti *Z knihy džunglí* (2007) získala Cenu Alfreda Radoka za scénografii, dále byla oceněna ve třech kategoriích na Mateřince v Liberci a získala hlavní cenu na festivalu Banialuka v Bielsko-Bialéj. Opera *Sezname, otevři se!* získala Cenu divadelních novin 2014. Adámek též pravidelně spolupracuje s Českým rozhlasem, opět jako autor a režisér v jedné osobě. Jeho *Hra na uši* (2019) získala mezinárodní Karl Sczuka Preis a české ocenění Prix Bohemia. Experimentálnímu „hudebnímu divadlu“ se teoreticky věnuje ve své doktorské práci *Théâtre musical / Divadlo poutané hudbou* (vydalo NAMU, 2011).

Vor dem Gesetz (2016–19)

Léta jsem neviděl přes tu hromadu úzkostnosti, kolik je u Kafky jemné hravosti a humoru, zejména v povídkách a kratších textech všeho druhu. Příklad? „Jdeme si jenom tak (= wir gehen so lala), vítr profukuje štěrbinami mezi našimi údy.“ A kolik je tam fantazie, vyrůstající z jazyka, jako je to v povídce *Výlet do hor*, která je příběhem „nikdů“ z vět „nikdo nepřijde“, „nikdo mi nepomůže“ (v němčině „nikdo přijde“, „nikdo mi pomůže“). Ještě skrytější je Kafkův smyslu pro zvuk slov, kdy celé pasáže jsou hladké a jiné zas drsné a hrbolaté.

A tak jsem se nadchnul pro povídku „*Před zákonem*“ ne pro její významy, o kterých prý byla popsána tuna chytrého papíru, ale díky slovu „dveřník“. To má v originálu podivuhodný tvar „Türhüter“, slovo přeplněné hláskami *t*, *ü* a *r*, které jsou ve slově v párech, bezmála zrcadlově. Toto nápadné slovo je rozseto po dvoustránkové povídce ve dvaceti exemplářích, svítí tam jak stožáry městského osvětlení a směrem k periférii nenápadně řidnou, jako nějaké septimy u Weberna.

Zhudebnění, či spíše modulaci, rozezvучení tohoto slova jsme našli spontánně hned při prvním workshopu s Jiřím Adámkem a ensemblem **ascolta**. Mnohem déle mi trvalo, než jsem našel klíč k dalšímu rozvíjení hudebních motivů. Nakonec mi pomohla povídka *Nový advokát*, kde (podobně jako v jiných Kafkových povídkách) brzo po začátku zazní zcela civilním tónem v šedých kulisách bláznivá nehoráznost, a ta je pak s kamennou tváří rozvíjena směrem k úplně absurditě. (Nový advokát byl v minulosti válečným ořem Alexandra Makedonského.)

Skladba tedy nějak vyrůstá z několika Kafkových povídek. Přímou zazní text povídky *Před zákonem*, dále dva úryvky z deníku a kousek dopisu Maxi Brodovi, v jedné části se proplétá čtení z *Procesu* se čtením Camusových úvah o Sisyfovi. Sedm hráčů ensemblu **ascolta** hraje na své nástroje, dále na různé perkuse a podivnosti, i na objekty původně nehudební, ale zvučící. Také všelijak užívají hlas a tu a tam i pohyb. Vše se vzájemně prorůstá – slova a tóny, hra na nástroj a gesto, zvuk a význam.


Možná příliš mnoho prozrazují a slibují. Spíš jsem měl vyprávět o velkém dobrodružství vznikání, jak jsme s Jiřím Adámekem hledali námět a texty a klíč k celé věci, jak jsme ve Stuttgartu s obětavými členy ensemblu **ascolta** experimentovali a tedy vyváděli psí kusy, jak jsme už zpola nazkoušenou partituru předělávali a doslova hnětli zvuky a akce, jak jsme napínali úžasnou píli a trpělivost hudebníků broušením detailů a neustálým předěláváním. A o premiéře na festivalu ve Wittenu a o druhé premiéře v září na Lucerne Festival.

Provedení trvá asi hodinu. Skladbu tvoří osm částí, hraných bez přerušení. V lichých hrají nástroje, sudé jsou s textem. Důležitý je nenápadný vklad tvůrců ozvučení a osvětlení. Skladba pracuje s velmi širokým spektrem intenzity zvuku, od hranice slyšitelnosti až po krajní hluchost (to je svého druhu varování i omluva).

Zvláštní poděkování patří dr. Alici Staškové za pomoc s porozuměním Kafkovi a Kafkově němčině a Dominiku Steinovi za pomoc se zvukem němčiny v Kafkových textech.

– *Martin Smolka*

Skladba vznikla na objednávku ensemblu **ascolta** s podporou Ernst von Siemens Musikstiftung a Kulturstiftung des Bundes.

 ernst von siemens
music foundation

 KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Koncert se koná s finanční podporou Česko-německého fondu budoucnosti.

 ČESKO-NĚMECKÝ
FOND BUDOUCNOSTI
DEUTSCH-TSCHECHISCHER
ZUKUNFTSFONDS

Neděle 24. listopadu 2019

20:30

SATOKO INOUE (J)

JO KONDO: *Sight Rhythmics*

LUBOŠ MRKVIČKA: *For Piano, Part K – světová premiéra*

JO KONDO: *Interlude*

MORTON FELDMAN: *Palais de Mari*

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 estetiky, a položil v té době základy svého osobitého kompozičního stylu. Charakterizuje jej typicky japonská rafinovanost zvukových tónů a hra s drobnými artikulačními nuancemi. Ke strukturování svých skladeb používá Jo Kondo matematické principy. Základem je často jediná melodická linie, která je zpracovávána například technikou hoquetu. O své hudbě hovoří 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“. Jo Kondo působil dlouhá léta na různých univerzitách v USA, v současnosti vyučuje kompozici a hudební teorii v Tokiu a Hirošimě.

Je také autorem mnoha publikací o hudbě, mj. pěti knih o své kompoziční práci. Na festivalu Contempuls zazněla jeho díla *High Window*, *Ritornello* (v roce 2009), *A Shrub* (v roce 2013) a *To the Headland* (v roce 2016).

– Petr Bakla, upraveno

***Sight Rhythmics* (1975)**

Skladbu *Sight Rhythmics* jsem původně napsal pro pět nástrojů: housle, steel drum, banjo, elektrický klavír a tubu. Tvoří ji šest podobně, téměř identicky znějících vět. To platí zejména o prvních pěti. Když si původní verzi poslechneme pozorně, uvědomíme si, že větu po větě se vždy změní pouze part jednoho z pěti nástrojů, ostatní čtyři party zůstanou stejné. Výjimkou je pátá věta, ve které se současně změní part houslí a tuby. Změny celkové struktury způsobené těmito změnami jsou tedy velmi malé. Pět vět je téměř stejných, ale pozorný poslech rozdělí mezi nimi odhalí. Této metodě říkám pseudorepetice, a mohli bychom ji umístit někam mezi doslovnou repetici a variaci. I šestá, poslední věta, Scholion, ve které jsou všechny party odlišné od páté věty, přináší strukturu, která nezní příliš rozdílně oproti předchozím větám. Doslovná repetice je sama o sobě statická, nikam nevede, zatímco variace, pokud je utvářena logicky jako v klasické hudbě, má vlastní směrovou a vývojovou dynamiku, které říkáme dobrý „diskurz“. Pseudorepetice je téměř tak statická, jako repetice doslovná, ale současně se stává nástrojem skryté změny a pohybu. I když to zní protichůdně, nejlepší termín, kterým můžeme tuto fluidní situaci popsat, je „dynamická stáze“. Posluchačský zážitek dynamické stáze se podobá prožívání všedních dnů. Každý den se zdá být stejný jako předešlý (každodennost), ale dnešek nikdy není úplně stejný, jako byl včerejšek.

– Jo Kondo

***Interlude* (2017)**

Zatím poslední skladba, kterou jsem napsal pro Satoko Inoue, *Interlude*, ve své druhé půlce odráží můj zájem o komplexní kontrapunktické struktury. Jakkoliv to může znít protichůdně, můj kontrapunkt nesouvisí s polyfonií. Kontrapunktická struktura mé skladby je vytvořena rozdělením jediné melodické linky, a nikoliv kombinací více nezávislých hlasů. Mohli bychom tedy říci, že zdánlivě kontrapunktická hudba vyvěrá z myšlenky „lineární hudby“.

Název *Interlude* (Interludium) naznačuje, že hudba, kterou píšete, i když zní samostatně a soběstačně, stojí mezi dvěma věčnostmi, minulostí a budoucností: věcmi, které minuly, a věcmi, které teprve přijdou.

Luboš Mrkvička (*1978)

Od roku 2006 je pedagogem na katedře skladby HAMU, kde vyučuje skladbu a teoretické předměty zaměřené na kompoziční techniky hudby 20. století. Od roku 2006 též působí jako učitel skladby na New York University v Praze. Po třech letech studií na Státní konzervatoři v Praze ve třídě Bohuslava Řehoře studoval na HAMU u prof. Milana Slavického a prof. Marka Kopelenta (doktorát 2009). Během svých studií vedle řady různých kompozičních workshopů absolvoval studijní stáž na Royal College of Music v Londýně u prof. Davida Sawera. Pohybuje se výhradně v oblasti čistě instrumentální hudby, píše pro různá nástrojová obsazení od sólových skladeb a malých komorních seskupení po velké orchestry. Stylově vychází z tradice strukturalistické, konstruktivistické avantgardy druhé poloviny dvacátého století. Jeho skladby jsou prováděny předními českými ansámblu specializovanými na soudobou hudbu (Brno Contemporary Orchestra, Orchestr BERG, MoEns), stejně jako i světově proslulými ansámblu a sólisty (Klangforum Wien, XASAX Saxophone Quartet, Ian Pace). V roce 2019 jeho skladba *For Large Ensemble, Part D*, objednaná Pražským jarem a poprvé uvedena souborem Klangforum Wien s dirigentem Basem Wiegersem, získala ocenění „Trochu nižší C4“ za nejlepší skladbu zkomponovanou českým skladatelem v roce 2018.

***For Piano, Part K* (2015)**

For Piano, Part K je jednou z několika mých skladeb, jež byly vytvořeny na základě myšlenky tří současně znějících samostatných pásem (tentokrát je představují sestupné trojzvuky, vzestupné rozložené akordy a pulzující tón c1), které se zde nicméně prolínají poněkud jiným způsobem než v ostatních podobných kompozicích. Zdá se mi, že je to právě požadavek této (třebaže pro vnějšího pozorovatele občas velmi nepatrné) strukturální jinakosti, který pro mne coby skladatele představuje jednu z hlavních podmínek, díky nimž u mne vůbec vzniká potřeba začít dělat něco nového. Je tomu tak u všech skladatelů, kteří svoji hudbou nechtějí nic sdělovat? Jsme pouze my odsouzeni k tomu, že hlavní motivaci k psaní nových skladeb budeme nacházet vždycky u první řadě ve věcech technické povahy? Energie objevování je, zdá se, nenahraditelná. Občas mě trochu děsí a tíží, když se ohlídím zpět za svými skladbami a vidím, že počet možných cest je značně omezen. Pokud ale koukám dopředu a jsem přitahován jednou

z dosud neprošlých cest, nevidím nic jiného a žádný děs ani tíhu nevnímám. Z retrospektivy všechno vypadá poněkud podivně. O co lépe koukat dopředu a doufat, že ještě nějakou dobu se mi bude nabízet vždy nějaké nové dobrodružství.

– *Luboš Mrkvička*

Morton Feldman (1926–1987)

Morton Feldman byl 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) a Feldmanova hudba se od Cageovy v mnoha ohledech zásadně odlišuje. Charakterizuje ji 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 jednak Feldmanovu zálibu v možnostech dokonalých nástrojů klasického instrumentáře („nejsou to hračky“), jednak 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 ani k využívání hudebních gest, která výškovou konkrétnost jednotlivých tónů upozadují. Svět jeho skladeb se vlastně točí kolem stále stejného tónového materiálu, kdesi na počátku odvozeného nejspíš od Weberna. Feldman využívá dosti schematických chromatických konstelací, výraz jeho hudby ovšem není inspirován hudebním expresionismem Druhé vídeňské školy, ale mnohem spíše abstraktním expresionismem v malbě.

Přátelil se s mnoha malíři poválečné americké avantgardy a jeho hudba je do jisté míry analogií některých poloh abstraktního expresionismu, zejména jeho příklonu k práci v ploše. 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 obnovení statu quo, skladby sestávají z řady vnitřně homogenních a vzájemně si neoponujících bloků. 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 hrané či myšlené hudby (Feldman se ke svým skladbám nikdy nevracel, nerevidoval je). Zvláště pozdější skladby se vyznačují značnými délkami, ve skutečnosti ještě mnohem delšími, než si autor představoval – podobně jako měl Webern nerealistické představy o trvání svých extrémně krátkých kompozic, ani Feldman se nezvedal od dokončené partitury s vědomím, že napsal dílo trvajícím několik hodin. Šlo mu 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 („nechávám své skladby zemřít sešlostí věkem“). Feldman byl po dlouhá léta outsiderem, teprve v osmdesátých letech se stal, zejména v Evropě, až kultovní postavou. Nezřídka 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 tvrdost a svrchovanou nekompromisnost, jimiž se jeho kompozice vyznačují.

– Petr Bakla

***Palais de Mari* (1986)**

Své poslední dílo pro sólový klavír napsal Feldman na objednávku Bunity Marcus rok před smrtí. Se svou žákyní, skladatelkou a klavíristkou v posledních letech svého života úzce spolupracoval a mj. pro ni složil téměř osmdesátiminutovou klavírní kompozici nazvanou *For Bunita Marcus*. Podstatně kratší *Palais de Mari* – provedení trvá kolem pětadvaceti minut – dedikoval malíři Francescovi Clementemu, v jehož loftu jej Marcus premiérovala. Název odkazuje k troskám starověkého paláce Mari v Sýrii, jejichž fotografii Feldman uviděl během své návštěvy Paříže v Louvru. Na troskách, možná podobně jako v Clementeho obrazech, Feldmana fascinovaly obrysy něčeho, co zobrazeno není, kontury stavby, která už neexistuje. Jako by v nich spatřoval metaforu pro svou hudbu, kterou můžeme poslouchat jako pouhé kontury „něčeho mnohem většího“, hudbu která se odvíjí v nenápadných, ale neustálých variacích motivických fragmentů, jako kdyby napětí mezi atonalitou a tonálními názvuky některých akordů odráželo napětí mezi mlhavými obrysy a kdysi stojícím palácem.

Koncert se koná ve spolupráci s Centrem současného umění DOX

Partneři festivalu: Ministerstvo kultury ČR, Státní fond kultury, Hlavní město Praha,
Česko-německý fond budoucnosti, Ernst von Siemens Musikstiftung,
Kulturstiftung des Bundes, OSA, Petrof

Mediální partneři festivalu: ČRo Vltava, Harmonie, Radio 1, HIS Voice, Czech Music Quarterly,
Opus Musicum, Hudební rozhledy, Opera PLUS, Aerofilms

Pořádá Contempuls, z.s.
www.contempuls.cz
Miroslav Pudlák – ředitel
Josef Třeštlík – dramaturg
Lenka Hradilková – manažerka & PR

Program: Josef Třeštlík
Grafický design: Ditta Jiříčková
Poděkování: Nikola Štefková, Klára Pudláková

mpuls10

