

Účinkuje soubor Konvergence:

Ondřej Štochl – viola
Eva Hutýrová – klavír
Dalibor Němec – bicí nástroje
David Kalhous (j.h.) – klavír
Veronika Kacianová (j.h.) – tanec
Canti di Praga (j.h.) – sbor
Jan Krejčík (j.h.) – dirigent, sbormistr Canti di Praga

Vstupné: 100 Kč / studenti: 50 Kč

Příští koncert sdružení KONVERGENCE je plánován na

10. 7. 2009

Bližší informace naleznete na www.konvergence.org



16. 6. 2009

Tento koncert se koná díky finančním podporám:



**MINISTERSTVO
KULTURY**



Nadace Gideona Kleina
Nadace Život umělce

**09'KONVERGENCE
No. 2**

PROGRAM KONCERTU

Morton Feldman: *Rothko Chapel (1970)*
pro sbor a komorní ansámbl

Tomáš Pálka: *Svou violu jsem naladil co nejlouběji (2009)*
pro sólovou violu s elektroakustickou stopou a tanec

Morton Feldman: *For Bunita Marcus (1985)*
pro klavír sólo

MORTON FELDMAN: ROTHKO CHAPEL

„Rothko Chapel“ je duchovní prostor vytvořený za přispění amerického malíře Marka Rothka (1903-1970) jako místo pro rozjímání, kde mohou lidé jakékoli (i žádné) víry v tichu, o samotě - či naopak společně - meditovat. Pro tuto kapli, kterou postavila Menilova nadace roku 1971 v Houstonu, Rothko namaloval 14 velkých pláten.

Když jsem byl na zahajovacím ceremoniálu Rothkovy kaple, mí přátelé John a Dominique de Menil mne požádali, abych napsal skladbu – poctu Marku Rothkovi, která by byla provedena další rok v kapli.

Můj výběr nástrojů byl (z hlediska síly, barevné vyváženosti) určen prostorem kaple, stejně jako obrazy, které ji zdobí. Rothkovy malby zaplňovaly vždy celé plátno až po okraj, chtěl jsem proto svou hudbou zaplnit celý osmiboký prostor tak, aby nebyla slyšena s odstupem. Zvuk je fyzicky bližší posluchači, než jak je tomu na běžném koncertě. Celkový rytmus pláten, vycházející z Rothkova uspořádání, vytváří nedělitelný celek, nerozbitnou kontinuitu. Protože obrazy opakovaně zdůrazňují barvy, barevné škály a zachovávají stále stejné napětí, cítil jsem, že mám hudbu pojmout jako množinu kontrastních, ale úzce propojených hudebních ploch. Mám představu nehybného procesu.

Jednotlivé hudební plochy mohou být charakterizovány následovně: 1. dlouhá deklamace, otevření, 2. statická, abstraktní plocha pro sbor a zvony, 3. motivické interludium pro soprán, violu a tympány, 4. lyrický konec pro violu s doprovodem vibrafonu. K poslední části jsem později připojil sbor.

Nakonec ještě pár osobních dodatků ke skladbě: sopránová melodie vznikla den po Stravinského pohřbu v New Yorku. Quasi hebrejskou melodií, kterou hraje viola na konci, jsem napsal v patnácti letech. Určité intervalové postupy mám spojeny se zvukem synagogálních zvonů. Našly by se i další osobní dojmy a postoje, ale na ně už jsem zapomněl.

(Morton Feldman)

TOMÁŠ PÁLKA: SVOU VIOLU JSEM NALADIL CO NEJHLOUBĚJI

Konceptuální skladba pro violu s elektroakustickou stopou vychází z názvu básně Karla Hlaváčka, předního českého symbolisty. Celkový koncept reaguje na volnost v uchopení exponovaného materiálu a vytváří prostor k interakci mezi hudebním materiálem a interpretem a současně mezi interpretem a taneční stylizací, která je scénickou součástí

skladby. Světelná akce je mezníkem, který určuje hudební bloky a je mou synestézií k probíhajícímu hudebnímu událostem.

MORTON FELDMAN: FOR BUNITA MARCUS

„...naslouchám umění symbolické harmonie, poslouchám, co je podle mého pocitu akustická realita. Kolik k ní patří, kolik je možno vstřebat. Ticho nahrazuje protipól. Nic proti Něčemu. Stupně Nicoty proti Něčemu. Je to opravdové Bytí, dýchající Bytí. Rád pracuji s úryvky, ne v souvislostech. Chci pracovat modulárně, v úryvcích, protože je pak mohu obracet...“

Ve Feldmanových dílech z poslední dekády jeho života se téma času posouvá do centra jeho kompozičního procesu. Nejen tok času, ale i struktura těchto děl ukazuje takový přístup ke kompozici, v němž čas ztrácí svou roli základní hudební veličiny, aby se stal samonosným vyjadřovacím prostředkem. V jeho raných dílech, hlavně v klavírní tvorbě z 50. let, je zřejmá koncentrace na identifikaci zvukového materiálu, jehož struktura a vnitřní souvislosti jsou doslova hmatatelné na jejich povrchu. Čas byl zde odstaven do vedlejšího plánu - jakéhosi abstraktního procesu zvuku. V posledních skladbách naopak není zvuk tou veličinou, která by určovala strukturu a délku skladby, ale jsou to vztahy mezi zvukovými událostmi, jejich vynořování, mizení, jejich komunikace s dlouhým časovým odstupem, opakování a transformace, které určují ono nevěcné zaměření skladby. Čas, který zde má podobu vnitřní souvislosti, relativity hudebních událostí, je hlavním hudebním elementem a ztrácí svůj běžný status. Když se čas stává "architekturou hudební reality", Feldmanovo dílo pokračuje ve svém hudebním jazyce, ne však ve světě zvukových představ.

Tato tendence - odklon od samonosnosti hudebního materiálu - je zvláště zřejmá ve skladbě „For Bunita Marcus“ z roku 1985. Každý hudební prvek je do ní velmi citlivě uveden, jako v laboratoři. Materiál je proto omezen na nejjednodušší obměny jednotlivých cihel, jejichž pojítkem (maltou) je každý dotyk kláves.

„Když jsem pozvolna přešel do středního věku, říkal jsem si, že hudba sama možná není umělecký tvar... Možná má jen co do činění s hudební formou. Tyto myšlenky mne tak zahltily, až jsem začal s paměťovými hudebními formami. Jsou primitivní, jsou založené na malé pozornosti, na zvyku...“

Ve „For Bunita Marcus“ je paměťová forma materiálem skladby (výchozí návrhy, s odkazy k Feldmanově žákyni Bunita Marcus). Pro kontrasty (např. pohyb a klid), rytmus nebo harmonii (intervalovou strukturu) je paměť relativizujícím činitelem. Spíše než kontinuálním vyprávěním je tak tato skladba procesem zvukových objektů v neměnném rámu, v prostoru, který je jim (jimi) vymezen. Obrys, který z Feldmanovy skladby vystupuje, je výsledkem subjektivního vytváření, vnitřního pojetí prostoru pro objektivní, odosobněnou hudební formulaci. Hudba je tak schopna obejít tradiční rozpor mezi subjektivním a objektivním - zde mezi formou a materiálem. Čas je zde „pouze“ neutrální trvání, hudba sama směřuje mimo něj, k bezčasí, jehož možnosti jsou pro každého sebeodhalující. Skladba tak není konceptuálním modelem. Zvuky, držené pedálem a pomalu uvadající, jsou na indexu času, mají své místo v neměnném rámu.

Průběh času od představy k paměťové formě je zřejmě hlavní metaforou Feldmanovy hudby. V ní je uchována vzpomínka na život - příslib. V čase, kdy je život naplněn, končí, popírá se. Stává se tak obrazem tragičnosti.

(Stefan Schädler, 1990 + použité citáty z Feldmanových esejů)