
Hudební realista
Hauke Harder



Jaroslav Štastný

Hauke Harder, Music Realist

Abstract: Unlike the conventional (and controversial) operatic composers labelled as *music realists*, because of the subjects of their operas, the German composer Hauke Harder (1963) is concerned with a kind of a direct music reality, which is represented by acoustics. His main interest is in the quality of the intervals, very often derived from the harmonic spectrum of rather low (and thus unheard fundamentals). In spite of his scientific training (he is a physicist by original occupation), he prefers rather intuitive approach to composition of the chosen elements. Quite important for his compositional development towards an extreme simplicity and concentration on immediate experience of the limited number of tones, were the influences from visual sphere: in above it was the painter Rainer Grodnick, and also the film makers Robert Bresson and Yasujiro Ozu.

Keywords: Hauke Harder, acoustical reality, music realism, harmonic series, just intonation, minimal music, Rainer Grodnick, Robert Bresson, Yasujiro Oz

Rok 2000 byl očekáván s všelikými obavami a také trochu opřádán rozmanitými nadějemi, ale pro hudebníky znamenal především významné bachovské výročí. Bylo třeba uctít velíkána, který byl sice na čas zapomenut, ale od doby svého znovuoobjevení se hraje prakticky pořád a zejména mezi skladateli vzbuzuje neustále posvátnou bázeň. Ne nadarmo jej Mauricio Kagel přirovnával ke starozákonnímu Mojžíšovi.

Pozadu nemohla zůstat ani Bratislava: festival Večery nové hudby byl ve znamení projektu Bach – 250 Years After. Na koncertě v sále bratislavského Hradu zaznělo množství skladeb zkomponovaných pro tuto příležitost – převažovaly nejrůznější variace na tóny B-A-C-H, hodně bylo těch, jež se vztahovaly k J. S. Bachovi tím či oním způsobem, nechyběly ani takové, jejichž souvislost s tématem nebyla zcela patrná. Na všech byla zjevná snaha něco ukázat, zaujmout, předvést nějaký kompoziční um. Jedna skladba se však vymykala zcela: měla název Bryndzové halušky, byla pro klarinet, housle, violu a violoncello, a vyzářovalo z ní nekomplikované radostné muzicírování. Byly to vlastně pouze rytmizované intervaly, ale obsahovaly energetický náboj a hudba měla naprosto svérázný charakter. Ukázalo se, že autor je na koncertě přítomen, a tak jsem si řekl, že s někým, kdo dokáže psát takovouto hudbu, bych se měl znát.

Pokud není uvedeno jinak, veškeré informace pocházejí z našich rozhovorů. Mezitituly jsou odvozeny z názvů jeho skladeb či zaznamenávají jeho výroky.

Jako sklenice čisté vody...

Jsou skladatelé, kteří touží, aby jejich hudba byla opojná jako víno. Někteří chtějí, aby byla pro posluchače drogou. Jiní si přejí, aby byla lidem denním chlebem. Další ji připravují jako vybranou pochoutku. Každý chce být něčím výjimečný – nadchnout, okouzlit, získat uznání. Starořecký mýtus o Orfeovi říká, že svým zpěvem dokázal pohnout i kameny, a přemohl dokonce vládce Podsvětí. Orfeova moc, s jakou ovládal své posluchače, je dodnes pro hudebníky traumatizující – jako nedostižný cíl je předmětem závidosti, je hnacím motorem hudebního pokroku, neboť každá hudba se časem oposlouchá a ztratí svou moc. Je tedy třeba přicházet s novými a silnějšími požitky, úžasnějšími kompozicemi, zajímavějšími barvami, s rafinovanějšími chutěmi...

Německý skladatel Hauke Harder říká: „Moje hudba je jako sklenice čisté vody.“

„Nová hudba, jakou dělá Hauke Harder, bude nejprve iritovat. Staří *avantgardisté* marně hledali to mimořádné, ať už intelektuální, nebo emocionální, aby se k tomu přihlásili, anebo proti tomu protestovali. Žádné velké emoce, nic esoterického a ještě méně snadno srozumitelné, někdy i cynické, hrátky, vycházející z dobře uváženého neoklasického odstupu.“¹

¹ Stiebler, Ernstalbrecht. *Pure Sound. About the Music of Hauke Harder.* [Nepublikovaný rkp.] 2001, s. 1.

Pro oko zkušeného profesionála budí pohled na partitury Haukeho Hardera spíše rozpaky: nerespektují současný bonton počítačové notace – jsou psány rukou! Navíc je v nich zoufale málo not, které se prakticky beze změny opakují, dynamická i výrazová označení chybí, nejsou zde ani zvláštní zvuky, ani zajímavé technické problémy, žádná virtuozita, na které by se člověk mohl „ukázat“. Hudba se sice občas změní (kdo má ale počítat otrocky vypisované takty?), avšak nějaký systematický proces, na jaký jsme zvyklí od etablovaných minimalistů, se zde těžko hledá, stejně jako nějaký melodický nebo aspoň „hudební“ nápad. Praktik rychle odhadne, že takovou hudbu – pokud se jí už musí zabývat – není třeba zkoušet ani cvičit, neboť „tam nic není...“. Jak krutě se ve svém úsudku zmýlil, se ukáže až na pódiu, kdy i laický posluchač pozná, že se hudebníci ztrácejí a provedení opravdu není dobré!

Hudba Haukeho Hardera klame svým zápisem. To podstatné je totiž v jejím zvuku – nikoli v nějaké abstraktní myšlence, nikoli v koncepci zvuku, ale v tónech samotných. Je vyzváním na cestu, která se zdá pro někoho celkem nezajímavá či příliš obyčejná, ale kterou je třeba projít – jinak ji člověk nepozná. Ale ten, kdo jí projde, může být velmi překvapen, kolik toho na ní našel.

He was born in Germany, but...

Hauke Harder pochází z etnograficky svérázné oblasti severního Německa, charakteristické zvláštním jazykem a hrdou nezávislostí obyvatel. Narodil se roku 1963 v městečku Heide v Holsteinu a studoval v Kielu, kde také poměrně dlouho žil. Zpočátku celkem nic nenasvědčovalo, že z něj bude někdy hudební skladatel. Nevyrůstal v hudebním prostředí ani se neučil na žádný nástroj. Měl spíše vědecké zájmy a rozhodl se pro univerzitní dráhu. Získal doktorát z fyziky na Univerzitě v Kielu a několik let tam působil v Institutu fyzikální chemie. Věnoval se výzkumům v oblasti molekulární spektroskopie a publikoval řadu odborných prací.² Vědecké spolupráce jej také zavedly několikrát do Prahy a Bratislavy. Přestože se v akademickém světě uplatňoval poměrně dobře, cítil čím dál silnější inklinaci k hudbě. Jeho cesta k ní nebyla vůbec jednoduchá ani přímá. Teprve kolem dvaceti let si začal hudbu uvědomovat a vyhledávat. Nejprve samozřejmě rock, který k jeho generaci neodmyslitelně patřil, ale brzy pro sebe objevil free jazz. To mu otevřelo nové obzory a zákonitě se dostal k tvorbě soudobých skladatelů. Přírozeně jej fascinoval John Cage se svými radikálními koncepcemi a s důrazem na „zvuky takové, jaké jsou“. Zejména mu však učarovala hudba Mortona Feldmana – svou koncentrovaností a osobitým, nezaměnitelným výrazem. Dalším významným impulzem byla „věčně znějící“ hudba La Monte Younga. Koupil si klavír a zkoušel se také učit na trombon. Nakonec u něj začal zájem o hudbu převažovat, zejména když (právě pod vlivem La Monte Younga) objevil říši akustiky a intervaly harmonického spektra. Zjistil, že má velice dobrý sluch – věnoval se zpěvu v přirozeném ladění

² Viz texty Haukeho Hardera v příloze.

a v roce 1989 začal komponovat první skladby založené na úzkém výběru tónů. Povzbuzení k vlastní tvorbě se mu dostalo od skladatele Wolfganga von Schweinitze, u kterého soukromě studoval kompozici a který mu pomohl proniknout do hudebního světa. Studium u Schweinitze však představovalo spíše kolegiální vztah a vzájemné předávání si informací: Schweinitzovi Harder objevil americkou experimentální scénu, která jej také silně ovlivnila a vlastně se stal její součástí, když později odešel do USA, kde učí na California Institute of Arts (Valencia/Santa Clarita). Zároveň jej přivedl k zájmu o přirozené ladění, kterému se Schweinitz začal věnovat i teoreticky.³

Spolu s malířem Rainerem Grodnickem založil v roce 1989 také Gesellschaft für akustische Lebenshilfe,⁴ kde se věnoval organizování výstav, koncertů a zvukových instalací. Poté, co Rainer Grodnick odešel z Kielu, zůstal Hauke Harder jediným členem této společnosti, která byla nicméně po deset let své existence stále aktivní a přinášela do Kielu významné kulturní podněty.⁵ Tak se do Kielu dostaly různé významné osobnosti, mezi prvními to byl Alvin Lucier, se kterým tu Harder navázal celoživotní přátelství, mezi dalšími byli třeba Ernstalbrecht Stiebler, Walter Zimmermann, hrál tu slovenský soubor Opera Aperta, v roce 1991 zde vystavovala Marcia Hafif... Činnost Společnosti pro akustickou pečovatelskou službu zhodnotil po deseti letech skladatel Daniel J. Wolf:

„Když mne před několika lety poprvé pozvali do Kielu, uměl jsem příliš málo německy na to, abych patřičně vychutnal název této úctyhodné organizace. Nyní rozumím trochu víc. Nicméně název si stále uchovává z velké části svou mysteriózní auru, tedy *odolává překladu: zůstává nepochopitelný*.

Myšlenka *nepochopitelného* uměleckého díla je pravděpodobně jádrem toho, co tato společnost dosud vykonala. Nebo snad, řečeno lépe, uměleckého díla, jež je nepochopitelné v jakýchkoli jiných pojmech než ve svých vlastních. Do dnešních dnů společnost prezentovala obrazy (obzvláště monochromní), instalace, performance a hlavně hudbu. Je podstatné, že tato společnost byla založena v Kielu. Kiel (a vůbec sever Německa) nebyl během posledního půlstoletí příliš vystavován různým trendům moderní hudby prezentovaným živě. Což bylo vlastně pro činnost společnosti výhodou, neboť publikum v Kielu přistupovalo k těmto trendům většinou bez předsudků, ať už příznivých, či nepříznivých, a ve skutečnosti všechny tyto trendy představovaly zdroje hudebního potenciálu. Tento odstup od sdílené historie institucionalizované avantgardy – Darmstadtů,

³ Podrobnější informace [online; cit. 10. 11. 2015] na: <http://www.plainsound.org/WSSwork.html>.

⁴ Název je ukázkou Harderova překladuvzdorného humoru: česky by to bylo něco jako Společnost pro akustickou pečovatelskou službu nebo Společnost pro akustickou první pomoc.

⁵ Za tuto svoji činnost obdržel Hauke Harder v roce 2001 Cenu ministerstva kultury spolkové země Šlesvicko-Holštýnsko.

Donaueschingenu, programů WDR a HR⁶ – umožnil dělat dramaturgii nesvázanou jakoukoliv odpovědností vůči této historii a její stále omezenější estetické politice.“⁷

V roce 1997 vytvořil Harder s galeristou Norbertem Weberem 24hodinový projekt *AmbientCity*. V dalších letech se podílel také na řadě zvukových instalací v Galerii NEMO v Kielu i jinde. Spolupracoval s klavíristkou Hildegardou Kleeb a trombonistou Rolandem Dahindenem. Spolu s americkým skladatelem D. J. Wolfem (žijícím ve Frankfurtu nad Mohanem) a skladatelem Markusem Trunkem (Němcem žijícím v Londýně) založil v roce 1986 hudební vydavatelství Material Press.⁸

Po dlouhém působení v Kielu se v roce 2006 přestěhoval do Berlína, kde se oženil s výtvarnicí Violou Rusche, a ačkoli fyziky nezanedbal úplně, svůj hlavní zájem soustředí především na hudbu. Kromě vlastního komponování pomáhá také při evropských (a někdy i amerických) provedeních hudby Alvina Luciera (který jej sám pokládá za největšího experta na své zvukové instalace), zejména pak realizuje záludnou a akusticky nevypočitatelnou *Music on a Long Thin Wire*. V roce 2012 dokončil s Violou Rusche dokumentární film o Alvinu Lucierovi nazvaný *No Ideas But in Things* (premiéra na berlínském festivalu MaerzMusik 2013). Další filmový dokument této dvojice, nazvaný *Zeile für Zeile* (Řádek po řádku), je věnován hudebnímu skladateli Ernstalbrechtu Stieblerovi. V obou je mimořádně citlivě využito filmových prostředků k přiblížení hudby a k pochopení mentality a poetiky jejich tvůrců.

Žádná intelektuální nebo cerebrální mechanika. Jednoduše mechanika⁹

Protože Hauke Harder neprošel klasickým hudebním školením, vyhnul se zde dobře zabydlenému imitování historických stylů a vyrovnávání se s velkými vzory. Klasická hudba také vždy víceméně stála mimo jeho pozornost. Harderův „opus 1“, klavírní skladba *76 BPM*¹⁰ (1990), prozrazuje vliv Mortona Feldmana, ale zároveň naznačuje ještě strídmejší estetiku. Materiálem jsou tu pouhé tři tóny, exponované v různých oktávách. Z nich vytvářené vzorce jsou beze změny opakovány. Počet opakování je různý a repetice jsou

⁶ Rozhlasové stanice Westdeutscher Rundfunk Köln a Hessischer Rundfunk Frankfurt am Main.

⁷ Wolf, Daniel James. Acoustical Living Assistance [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: [www.http://home.snafu.de/djwolf/bibhome.htm](http://www.home.snafu.de/djwolf/bibhome.htm).

⁸ Ačkoli se jedná o typický „Selbstverlag“, jeho nabídka je vcelku imponující a nabízí – kromě Hardera, Markuse Trunka a Daniela J. Wolfa – díla autorů jako Clarence Barlow, Dániel Péter Biró, Barney Childs, Steed Cowart, Judy Dunawayová, David Feldman, Cat Hopeová, Jerry Hunt, Karl Kohn, Douglas Leedy, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Lauren Redheadová, Jonathan Segel, Kirill Shirokov, Ann Wardeová, John White a Richard K. Winslow (ano, to je ten, co prosadil v roce 1961 u Wesleyan University Press vydání Cageovy knihy *Silence*). Jednou, když jsem byl u Haukeho na návštěvě, navrhl, že půjdeme do copycentra. Zatímco obsluha kopírovala přinesené partitury, Hauke mi řekl: „Vidíš? Takhle funguje Material Press!“

⁹ Bresson, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998, s. 36.

¹⁰ BPM = Beats per minute.

odděleny pauzami. Přitom se zde rozvíjí zajímavá kombinatorická hra, při níž se konstantní dvojice různě přesouvají, jak je naznačeno v tabulce:

Tabulka 1

Hauke Harder: 76 BPM (začátek)
oddíl A

	5x			*	2x			*	4x			*	3x			*	4x					
Ces		☒	○			☒	○		○		X			X	○				X	○		
Hes	☒	☒	○		☒	☒	○		○	X	X			X	○	X			X	X	○	X
A	☒				X					X						X			X			

Pozn.: X – pauza; o – jiná oktáva

Skladba je velmi křehká a poměrně krátká, přesto dokáže rychle vtáhnout do procesu, který je zároveň předvídatelný (omezeným tónovým výběrem a rytmikou) i nepředvídatelný (neočekávatelnou rekurencí materiálu a hlavně reálným zněním, kdy si najednou začneme uvědomovat kvalitu „známých“ či „obebraných“ intervalů a zjistíme, že je v této podobě vlastně neznáme).

Vlastně je zde v zárodku naznačeno, jakými cestami se bude Harderova hudba ubírat: pryč od exaltovaného výrazu, pryč od jakékoliv intelektuální či cerebrální mechaniky. Prostá mechanika stačí bohatě – k tomu, aby se pozornost obrátila na vnímání akustických procesů (viz notový př. 1 na následující straně).

Into Acoustical Reality...

Kompoziční myšlení mnoha skladatelů bere akustiku spíše jako nutné zlo, jako materiální omezení jejich dokonale abstraktních idejí, jež je sice pro jejich uskutečnění nezbytné, ale vlastně v praxi vždy trochu „poskvřující“ ideální čistotu myšlenky. Ostatně představa hudby jako „nejvyššího“ ze všech umění, protože je dokonale nemateriální a abstraktní, je obecně zažitá, přinejmenším od středověku. Paradoxně však bylo mnohokrát vyčítáno moderní hudbě, že je příliš „abstraktní“, že není co si pod ní představit...

Podobné zmatení pojmů se týká realismu: za hudební realisty jsou považováni Bizet, Verdi, Puccini či Janáček – protože používali ve svých operách námětů vztahujících se k literárnímu realismu 19. století. Jejich hudba (jakkoli je vysoce rozdílná) však pracuje se stylizací a idealizací, jež na sebe bere abstraktní hudební tvary.

Hauke Harder pracuje od samého začátku s hudební realitou, kterou představuje akustika. Neboť – jak prohlásil skladatel James Tenney na konferenci v rámci festivalu Večery nové hudby v Bratislavě 1994: „...jedinou obecně platnou skutečností v hudbě je řada alikvotních tónů, vše ostatní je podmíněno kulturně.“ Právě k této realitě se Hauke Harder vztahuje. Nesnaží se ve svých skladbách vlastně o nic jiného, než aby zvuk, respektive tón či interval, byl vnímán ve své momentální a konkrétní podobě, nikoli jako pouhý „nositel“ něčeho dalšího. Je zajímavé, že stejnou potřebu vyjádřil i Morton Feldman,

Notový příklad 1

112 BPM „Einfach eine Mechanik“, s. 1

112 BPM

"EINFACH EINE MECHANIK"

FÜR STREICHTRIO

HAUKE HARDER

♩ = 56

The musical score is written for a string trio in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of three staves each. The first system includes a tempo marking of 112 BPM and a metronome marking of ♩ = 56. The notation is handwritten and includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 112 BPM and a metronome marking of ♩ = 56. The second system continues the first phrase. The third system continues the second phrase.

když v rozhovoru s Walterem Zimmermannem vysvětloval, že komponuje u klavíru právě z důvodu potřeby zažít akustickou realitu a nenechat se příliš strhnout kompozičními strategiemi: „Jsem zcela ponořený v akustické realitě. Něco jako kompoziční realita pro mne neexistuje.“¹¹

Myšlenka „dovolit zvukům, aby byly samy sebou“ pochází od Johna Cage – přesněji řečeno, od čínského Mistra buddhistické sekty *čchan* jménem Huang Po,¹² od kterého ji Cage převzal – a ovlivnila celou řadu skladatelů. V této Cagem formulované podobě je poněkud utopická a funguje vlastně jako Polárka pro cestovatele, kteří jdou za ní, ale nikdy na ni nedorazí. Zato dosáhnou nějakého cíle na zemi! Je zajímavé, k jak rozdílným výsledkům došli skladatelé, kteří tuto myšlenku přijali nebo se jí nějak nechali ovlivnit: kromě Cage a Feldmana třeba Alvin Lucier, La Monte Young, James Tenney či Phil Glass... U Haukeho Hardera došla zase jiného a velmi osobitého naplnění.

One by One

Harderův skladatelský vývoj byl poměrně přímočarý, přesněji řečeno: opisuje jakousi mírně se vlnící křivku. Je charakterizován malými a pomalými kroky – jeho tvorba není bohatá, chrlení not à la Wolfgang Rihm je mu cizí, každá skladba však přináší nový posun. Jestliže se zpočátku zaměřoval na limitovaný tónový materiál obohacený oktávovými transpozicemi, v dalším vývoji se zaměřil na jeho zúžení: jednotlivé nástroje mají přiděleny po jednom, maximálně dvou tónech, zato přibývá repetice a skladby se prodlužují. Tato tendence dosáhla prvního vrcholu ve smyčcovém triu *112 BPM „Einfach eine Mechanik“*¹³ z roku 1997, jež bylo zároveň první Harderovou skladbou, v níž poprvé použil vybrané intervaly harmonického spektra. Od té doby pracuje převážně s nimi a skladby se zase zkracují – s výjimkou hodinového opusu pro klavír v čistém (přirozeném) ladění *One by One* (Jedna po jedné), psaném „deníkovou“ formou, stránku po stránce. Díky delšímu časovému rozměru zde akustické jevy více vyniknou a speciální intervaly (odvozené z vyšších harmonických), na které dojde až po delším čase, přinesou opravdu zvláštní a překvapivé zvukové barvy.

Oproti očekávání – od hudebního skladatele s vědeckým zázemím – jsou Harderovy skladby založeny převážně na intuici. Tedy – výběr intervalů, sestavení rytmických vzorců, počet jejich opakování, výstavba formového průběhu, prakticky všechna kompoziční rozhodování se v celé řadě jeho skladeb obešla bez pomoci nějakých racionálních mechanismů, které obvykle skladatelé rádi využívají.

¹¹ I am very *into* acoustical reality. For me there is no such thing as a compositional reality.“ Feldman, Morton. *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 231.

¹² Huangbo Xiyun (datum narození není známo, zemřel roku 850).

¹³ Podtitul odkazuje na výše zmiňovaný citát z Bressonových *Poznámek o kinematografu*.

„Hauke Harder je zároveň skladatel a fyzik, Blake a Newton v jedné osobě, chcete-li. Tuto skutečnost Harder vždy prezentoval jako něco v podstatě náhodného. Ve skladatelích a hudebnících to vyvolává nervozitu, obávají se skrytých významů za jeho skladbami. Značná část této nervozity plyne ze strachu, který má většina lidí z vědy: nerozumějí jí, ale věří, že představuje pravdu. Není to nic jiného než moderní náhražka za strach z Boha, který cítili naši předkové. Ve skutečnosti by však měla Harderova vize znepokojoovat spíše fyziky: neboť on je ten, kdo tvrdí, že tato estetika kvalit nepochopitelných pro racionální oko a ucho hraje také roli (a dokonce zásadní!) při fungování naší mysli.“¹⁴

V průběhu let však dochází v tomto ohledu ke změnám a Harder zkouší svoje hudební myšlení systemizovat. V klavírní skladbě *Star Nr. 74* (2001) se vrací jeden akord stále znovu, na způsob refrénu. Tím vzniká jakýsi referenční bod k ostatnímu dění. Ale podle Harderovy vzpomínky to nebyl prvotní záměr, k tomuto rozhodnutí došlo až v průběhu práce. Podobně v komorní skladbě pro flétnu, klarinet, housle, violoncello a klavír *Der Geschmack von grünen Heringen*¹⁵ (2003) má tuto funkci jediný tón, který byl rovněž k původním čtyřem přidán dodatečně. Zpočátku je exponován jako kontrastní prvek, v dalším průběhu se postupně spojuje s ostatními – až se s nimi smísí a ukáže se, že je vlastně také součástí harmonického spektra. Mám tuhle skladbu velmi rád a (jakkoli by Hauke s mým výkladem nesouhlasil, určitě by jej pokládal za přitažený za vlasy) připadá mi jako hudební metafora jedinice, který postupně objevuje svou sounáležitost s ostatními.

V některých skladbách je navracející se materiál přesně tentýž (jak ve výběru tónových výšek, tak rytmicky), což je případ dosud neprovedeného *Smyčcového kvartetu*, v jiných je téměř stejný (například *Star Nr. 74* nebo *Der Geschmack von grünen Heringen*), anebo jej spojují stejně pomalé rázy – jako je tomu *Out of Tune in Tune* pro klavír v přirozeném ladění či v *Burgundish Rot* pro violoncello a klavír (2012).

Ve dvou drobných klavírních skladbách *Auf und ab* (Nahoru a dolů, 2013) a *He was born in Belgium, but...* (2014)¹⁶ však používá překvapivě systematických postupů, byť k nim došel opět na základě intuice. V tabulce 2 je zachycen prakticky celý intervalový průběh skladby *Auf und ab*, která vykazuje docela klasickou formu:

a – a' – b – a'' – a''' – Coda

¹⁴ Wolf, D. J., *Acoustical Living Assistance* [online].

¹⁵ *Chuť zelených sledů*. Název odkazuje na japonský film režiséra Jasudžiróa Ozua *Chuť zeleného čaje v misce rýže* (1952).

¹⁶ Gratulační skladba napsaná k narozeninám belgického skladatele Boudewijna Buckinx (nar. 1945; název je parafrází Ozuova filmu *He was born, but...*).

Toto schéma je ještě podtrženo rytmickou složkou: všechny dvojzvuky v dílech **a** zaznívají ve vždy třikrát opakovaných půlových notách, díl **b** pak tvoří pětkrát opakovaný jednotaktový *pattern* (s rytmickou strukturou $\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$). Jednotaktová *coda* není nic jiného než ještě jednou opakovaný poslední dvojzvuk. Dva hlasy v **a**-dílech jsou vedeny jako převratný kontrapunkt.

Tabulka 2

Auf und ab: díl **a**

<i>a'</i>	3	-1	3
<i>h</i>	-1	3	-1

Díl **a'**

<i>a'</i>	1		1
<i>h</i>	-3	1	-3

Díl **b** (5×)

<i>fis</i>	14	11
------------	----	----

Díl **a''**

<i>e''</i>	-3	1	-3
<i>d</i>	1	-3	1

Díl **a'''**

<i>e''</i>	-1	3	-1
<i>d</i>	3	-1	3

Coda

0
0

Pozn.: Čísla v tabulkách značí počty půltónů ve stoupajících intervalech, záporné znaménko označuje intervaly v opačném směru.

Navzdory tomu všemu však skladbička nevyznívá zrovna neoklasicky. Oproti jiným Harderovým skladbám zde úplně chybí tempové označení, ale záněže klavírních septim a nón (jiné souzvuky tu vlastně nejsou) si svoje trvání vynutí samy. Nekompromisní znění způsobuje, že působí více „nově“ než „klasicky“.

Notový příklad 2

AVF UND AB

FÜR KLAVIER # ANKE HARDER 2013

FÜR SATOKO INOUE

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains a sequence of notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The bottom staff contains notes with accidentals: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff contains notes with accidentals: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The bottom staff contains notes with accidentals: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff features five triplet markings over groups of three notes. The bottom staff contains notes with slurs and rests.

- 2 -

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The system ends with a double bar line. To the right of the double bar line, the text "KONČE" is written vertically.

He was born in Belgium, but... vykazuje podobně „klasicistní“ formové rysy: dá se popsat jako jakési „lakonické rondo“, jež je možno vyjádřit schématem:

a – b – a – b' – a – b'' – a – Coda

Každý formový díl je tvořen třemi takty, ovšem v rozdílném tempu (v dílu **a** čtvrtová 88, pro díl **b** je předepsáno čtvrtka = cca 35). Coda je pouze jednotaktová, se souzvukem malé septimy *e-d'*.

Díl **a** je tvořen vždy třikrát opakovaným prvkem. Graf ukazuje jeho tvar, kde je jeden díl z pomyslné mřížky vyříznut a vsazen pod ni do centra:

Graf 1



Všechny varianty dílu **b** pak pracují se záměnou stejných intervalů, přičemž každý souzvuk je třikrát opakován:

Tabulka 3

Díl **b**

<i>e''</i>	-4	0
<i>d</i>	0	-4

Díl **b'**

<i>hes'</i>	0	4
<i>c'</i>	4	0

Díl **b''**

<i>c''</i>	4	0
<i>hes</i>	0	4

Hauke Harder sám nazývá tyto postupy *non-directional progression*, tedy nevytyčené směřování. Jednotlivé kroky jsou logické, ale celek jednotnou logiku nemá. Opět si nemohu odpustit vlastní komentář, že mi to připadá jako alegorie života. Ostatně – podle Japonců je logika esteticky méněcenná.

Notový příklad 3

HE WAS BORN IN BELGIUM, BUT...

HAUKE HARDER 2014

FÜR KLAVIER

A

♩ = 88

B

♩ = 35

A

♩ = 88

B'

♩ = 35

Pure Presence

Ačkoli Haukeho Hardera můžeme zařadit do tábora minimalistů a jeho skladby vykazují příbuznosti s hudbou takových autorů jako Morton Feldman, Alvin Lucier, James Tenney nebo Jo Kondo, je nutno připomenout ještě dvě osobnosti z oblasti filmového umění, které významně ovlivnily jeho umělecké směřování. Filmoví režiséři Robert Bresson a Jasudžiró Ozu poskytli Harderovi oporu pro formulaci jeho skladatelské vize. Bressonův asketický styl, stavící proti rychlosti a hluku zpomalení a ztišení, který Harder odedávna obdivoval, mu naznačil směr. Inspirativní byla také spolupráce s malířem Rainerem Grodnickem. O těchto osobnostech ještě bude řeč.

Jestliže chápeme umělecké dílo jako projev určitého způsobu myšlení (v onom nejširším slova smyslu, který ostatně reprezentuje nepřeborná rozmanitost hudebních projevů v celé existenci lidstva), pak je celkem přirozené, že ten který způsob myšlení lidi spojuje i rozděluje. Hranice vedou daleko spíše napříč obory než mezi nimi. Výstižně tuto situaci formuloval Vladimír Lébl:

„Umělecká avantgarda tvořila vždy jakousi zvláštní enklávu kulturního dění své doby. Avantgardní skladatel měl vždy blíže k avantgardnímu básníkovi či malíři než k současným producentům konvenční hudby.“¹⁷

Hauke Harder měl v rámci své Gesellschaft für akustische Lebenshilfe příležitost se setkat a spolupracovat s mnoha výtvarnými a intermediálními umělci, je tedy celkem přirozené, že s nimi sdílel i aktuální otázky umělecké tvorby. Patřily k nim především problémy vnímání a zprostředkování uměleckého díla, jeho kompozice a účinku.

Takto například uvažovala malířka Marcia Hafif o kompozici:

„V okamžiku, kdy jsou dva nebo tři obrazy pověšeny na téže stěně, nebo dokonce s dalšími dvěma obrazy na přilehlých stěnách v jednom zorném poli, se otázka kompozice znovu vynoří. Co se dá říci o červené a zelené, žluté a černé, o jakýchkoli dvou barvách umístěných na stěnách v rámci našeho zorného pole, nebo dokonce o dvou obdélnících téže barvy (nebo nebarvy), které vidíme v jejich vzájemném vztahu a ve vztahu ke stěnám místnosti, v níž visí?

Konvencí, kterou musí malíři respektovat, je stěna jako místo pro obraz, vertikála jejich bočních hran, horizontála stropu a podlahy, což jsou ozvěny hran obrazu, vytvářející ‚stránku‘, na níž pracujeme, zvětšené pole nové kompozice.

Je možné se tomuto aspektu kompozice vyhnout pomalováním celé stěny, přizpůsobením obrazů architektuře daného prostoru. Řada malířů tento problém řeší začleněním

¹⁷ Lébl, Vladimír. „O mezních druzích hudby“. In: Herzog, Eduard (ed.): *Nové cesty hudby II*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 217.

faktoru kompozice pomocí pečlivého umístění obrazu na stěně, vědomou ‚kompozicí této stránky‘. U obrazů zdůrazňujících barvu, může toto vzájemné spojování forem přinést nové bohatství, novou kvalitu smyslovosti a vztahu, citlivý přístup ke kompozici. V tomto ohledu představuje instalace obrazu dilema (ať už vědomé, či nevědomé) pro každého malíře, který věší svůj obraz na zeď. Jiným řešením je vytvořit pro každé dílo oddělený prostor, který vyvolává strašáka kompletní izolace. Konfrontován s touto představou může člověk pohlédnout na nadřazenost jednoho, na (patriarchální) idol jedinečnosti Čistoty či Absolutna, a zpochybnit ji.“¹⁸

Kromě zpochybňování „nadřazenosti (patriarchální) jedinečnosti Čistoty či Absolutna“ probíhaly v okruhu Gesellschaft für akustische Lebenshilfe četné diskuse o nových formách a možnostech uměleckého díla, jež nemusí nutně zapadat do obvyklých, tradičně vymezených druhů. Pro Haukeho Hardera to byla možnost vyzkoušet si, kromě komponování pro hudební nástroje, také řadu zvukových instalací, kde pracoval s podobnými principy, ale ve větším časovém rozměru a za použití oscilátorů. Formát zvukové instalace mu umožnil vytvářet velké plochy a obracet se k posluchačům přímo, bez zprostředkování interprety. Zároveň však dává posluchači možnost zvolit si sám svůj „úhel poslechu“, rozhodnout se, jak hluboko se do zážitku ponoří. Například zvuková instalace *Grigio uno* (Šed' č. 1) je tvořena dvěma oscilátory, které pomocí malých reproduktorů rozechvívají kovové pláty. Oscilátory jsou naladěny na tak blízké frekvence, že jejich záněže začnou být slyšitelné teprve po několika minutách – pak teprve je možné zažít pomalé vlnění zaplňující prostor a slyšet rezonanci kovových plátů. Kdo nemá trpělivost, odejde hned, aniž by cokoli slyšel. Kdo se dokáže zaposlouchat do zprvu jednotvárného tichého hukotu, začne po čase zjišťovat, že vlastně není tak jednotvárný, že obsahuje bohaté dění, které přichází jako průvodní jev jemného akustického tření. Je to v podstatě hudba pro osamělého posluchače, který má čas a ochotu nechat se překvapit rozdílem mezi prvním a pozdějším dojmem, který se působením času stále prohlubuje. Tam, kde se dříve jako by „nedělo nic“, se postupně rozvíjí celý prostor. Je to zážitek stejně fascinující jako nepochopitelný. Jak při tom nevzpomenout na *Rothko – Room* v londýnské galerii Tate Modern! Povrchní návštěvník může kolem Rothkových pláten proběhnout bez povšimnutí, kdo však s nimi stráví určitý čas, zažije jejich intenzivní optické vibrování.

Hauke Harder si našel ve zvukových instalacích prostředek uskutečnění svých akustických vizí. Využíval při tom snadno dostupných prostředků, jejichž omezení se pro něj stala zároveň zdrojem inspirace. Jestliže v *Grigio uno* dosahoval velmi specifického výsledku poměrně nenápadným způsobem, v dalším pokračování této řady, ve zvukové instalaci *Grigio due*, jsou tyto efekty výraznější:

¹⁸ Hafif, Marcia. „On Composition“. In: *MALEREI PUR / Gesellschaft für akustische Lebenshilfe*. Katalog. Kiel: Edition PUG, 1991, s. 15.

„*Grigio due* (1997) je zvuková instalace pro sinusové generátory a malé reproduktory, které díky své nízké kvalitě produkují svrchní tóny. Dva sinusové generátory jsou mírně rozladěny, takže spolu vytvářejí velmi pomalé zázněje (přibližně po jedné minutě). Rozladění však způsobuje i zázněje svrchních tónů, které mají své vlastní tempo. Třetí sinusový tón je naladěn v poměru 9 : 8 k hlubšímu tónu, tedy na čistou velkou sekundu. Zázněje vedou k přesouvání pozornosti posluchače: chvíli je slyší mezi hlubokými tóny, v opačné fázi pak mezi svrchními tóny. Dochází tak k vjemu rozličných rytmických vzorců.“¹⁹

Hauke Harder však ve své tvorbě zareagoval i na konceptualistické tendence – a sice ve své odpovědi na výzvu Daniela J. Wolfa, který se rozhodl přizvat spřátelené skladatele k vytvoření *Zimního alba*. Hauke pro tuto příležitost vytvořil konceptuální interaktivní skladbu *Winter in Octaves*, kterou si může interpret „zkomponovat“ sám pouhým kliknutím na patřičný odkaz, kde jsou automaticky generována náhodná čísla. Podle přesného pokynu se tato čísla převedou do zvuku oktáv v různých polohách klavíru. Každý interpret si tedy vytváří vlastní verzi – jedinečnou a přitom do velké míry identickou s ostatními, neboť zde zní stále jen oktávová zdvojení tónu vybraného interpretem. Uvádím zde skladbu v plném znění:

Zima v oktávách

pro sólový klavír

(komponováno pro *Zimní album* Dana Wolfa)

Vyber si tón.

Tato webová stránka ti vytvoří partituru udávající čísla oktáv daného tónu, které se mají hrát jako souzvuk.

Čísla zleva doprava určují oktávy souzvuku (nejnižší z těchto oktáv, *G-fis*, je označena jako 1).

Čísla, která se v souzvuku objeví víckrát, se počítají jen jednou.

Pokud vychází souzvuk příliš velkého rozsahu, vynech jednu oktávu, aby se dal zahrát. Souzvuky mají být hrány (velmi) pomalu, aby posluchač stačil zachytit pohyb parciálních tónů vytvářených záznějemi, které vznikají v důsledku nepřesností v ladění a přirozené nedokonalosti strun.

Pro udržení pozornosti mohou být souzvuky opakovány.²⁰

¹⁹ Hauke Harder. *Grigio due*. Autorský komentář.

²⁰ Anglický originál, včetně jedné z mnoha možností, které generuje Harderův počítačový program, je uveden v příloze.

Toto dílo vnímám jako ironické, neboť při veškeré konceptuálnosti a proteovskuy neustále se měnící podobě je jeho identita velmi jasná a pro posluchače lehce identifikovatelná. A navzdory vysoce abstraktní ideji díla jde opět o naslouchání zcela konkrétnímu zvuku.

S ostatními Harderovými skladbami ji spojuje – a to mají všechna jeho díla společné – schopnost proměnit prostor, ve kterém zní. Je obecně známou a hlavně ve filmu užívanou skutečností, že hudba vytváří atmosféru, že svým charakterem dodává viděnému dění význam.²¹ Harderova hudba, ať už jsou to kompozice, nebo instalace, tím, že má své těžiště v akustice, spolupracuje s prostorem – dokáže je zaplnit a jaksi „prosvětlit“, dá mu vyniknout. Na rozdíl od mnoha jiných skladeb, které akustickými podmínkami prostoru trpí, díla Haukeho Hardera s prostorem vycházejí velmi dobře. Což je docela pochopitelné, když jim nejde o to, co by *mělo být*, ale o to, co *je*.

Rainer Grodnick

Mimořádně důležité pro Harderův umělecký vývoj bylo setkání s malířem Rainerem Grodnickem (nar. 1957). Došlo k němu víceméně náhodou: Harderova přítelkyně, výtvarnice, přijela na praxi k sochaři, který žil poblíž Kielu. Požádala Haukeho, aby jí stál modelem. Ten se o výtvarné umění vždy zajímal, takže nabídku přijal. Sochař měl svůj ateliér ve starém mlýně, který sdílel s malířem Rainerem Grodnickem. Tam se s ním poznal a Grodnickovy abstraktní obrazy i jeho přístup k tvorbě zapůsobily na Hardera silným dojmem. Tak začalo jejich dlouhodobé přátelství. Poprvé také mohl s někým sdílet svoje umělecké zájmy a vyhraněné estetické názory. Rainer Grodnick se zabýval různými věcmi: maloval obrazy, které měly blízko k tomu, čemu se říkalo „radical painting“²², například tematizoval samotnou činnost malování dlouhými a pomalými tahy štětce, vedenými systematicky po celém rozměru plátna odspoda nahoru. Věnoval se monochromní malbě i práci s reprodukovánými a transparentními materiály, dělal instalace i performance. Když měl Rainer Grodnick v roce 1988 výstavu v Kunsthalle Kiel, Harder pro tuto příležitost zorganizoval koncert s hudbou Mortona Feldmana. Jiná galeristka byla nadšena a přizvala je ke spolupráci – tak vznikla již výše zmiňovaná Gesellschaft für akustische Lebenshilfe, v níž Hauke Harder působil jako organizátor a kurátor.

Rainer Grodnick vzpomíná na toto období spíše zdrženlivě:

„Když jsem se s Haukem seznámil, byl jsem už dostudovaný a prožíval jsem svá první léta jako samostatný výtvarník. Hauke tehdy ještě studoval fyziku a myslím si, že byl zrovna v tom období, kdy si nebyl jistý, zda ji chce opravdu dělat. Zkoušel totiž malovat.

²¹ Někteří filmoví režiséři, v první řadě David Lynch, pracují záměrně s nesouladem hudby a obrazu.

²² Umělecký směr usilující o návrat k „jádro malby“, tj. zaměřující se na samotný proces malování. Newyorská Radical Painting Group sdružovala umělce jako Raimund Girke, Marcia Hafif, Joseph Marioni, Oliver Mosset, Doug Sanderson, Phil Sims, Howard Smith, Erich Saxon, Susanna Tanger, Frederic Matys Thursz, Günter Umberg, Jerry Zeniuk a další.

Určitý vliv měl i on na mne, protože naše rozhovory mi pomáhaly rozvíjet vlastní názory a postoje. Pro mne bylo také napínavé díky němu poznávat novou hudbu, o kterou jsem se do té doby nezajímal. Hauke se o hudební náplň ve Společnosti pro akustickou první pomoc staral víceméně sám. Každopádně kurátorsky dokázal přinést i ve výtvarném oboru více než já v hudebním. Podstatný rozdíl mezi námi byl v postoji k umění a umělcům. Zatímco Haukeho vždycky zajímalo obojí, pro mne měla osobnost umělce většinou jen podřadný význam. Volně podle Adorna: Když už je umělecké dílo jednou na světě, pak má být vnímáno jako svébytné – má se potvrdit samo.²³

Grodnickův vzor představoval pro Hardera zásadní impuls a povzbuzení. V relativní izolaci, jakou v Kielu zažíval, bylo nesmírně důležité mít možnost probírat vlastní nápady, v rozhovorech s někým trochu starším a zkušenějším tříbit myšlenky, navzájem se povzbuzovat. Po letech vzpomíná Harder na Rainera Grodnicka s velkým respektem:

„Jeho dílo na mne udělalo velký dojem, ale nejsilnější byl způsob, jakým svá díla prezentoval. Dokázal vytvořit působivý moment, který bral dech. V minimalistickém umění se prvky opakují proto, aby v díle nevznikla hierarchie. Rainer byl jaksi schopen vytvořit situaci, kdy hierarchie nevznikla ani v rámci díla, ani ve vztahu s žádnými prvky v místnosti: koberec, stěny, vše přispívalo pouze svou přítomností. Hodně jsem se od něj naučil, aspoň doufám... Bohužel tvrdé podmínky obchodu s uměním zapříčinily, že Rainer přestal malovat.“²⁴

Grodnickova umělecká odmlka byla spjata se začátkem devadesátých let, tedy s obdobím, kdy začal pracovat jako vedoucí techniky v galerii Künstlerhaus Bethanien a měl jen málo času na vlastní tvorbu. V té době – kdy byl z existenčních důvodů přinucen zabývat se instalováním uměleckých děl jiných výtvarníků – měl také příležitost nahlížet na umělecký svět z druhé strany. Jeho zkušenosti vyústily v trpké poznání:

„Protože jsem měl co do činění s opravdu mnoha a mnoha umělci, došel jsem k tomu, že hodně těch nejúspěšnějších jsou prostě velcí egomaničtí pitomeci. Když jsem pak tuto práci opustil, ztratil jsem na jedné straně kontakt sám se sebou, každopádně se svým uměleckým Já, a musel jsem venkoncem konstatovat, že jsem byl taky pitomec, jenže ne tak velký a ne dost egomanický. Na rozdíl od mnoha svých kolegů, zejména z expresionistické branže, v zásadě netrpím posedlostí malováním. Mám sice občas takové či onaké nápady co se týče umění, ale držím se produkčně-technického hlediska, jak je popsáno v úvodu do konceptuálního umění: ideje mohou, ale nemusí, být

²³ Rainer Grodnick. Osobní korespondence. E-mail autorovi z 9. listopadu 2015.

²⁴ Hauke Harder. Osobní korespondence. E-mail autorovi z 19. října 2014.

realizovány. Zklamán také tím, že umělecká tvorba více peněz spotřebuje, než vynese, a já jich přitom mám tak málo, vydávám je raději za jídlo a víno.“²⁵

Robert Bresson

S filmovým dílem Roberta Bressona (1901–1999) se Hauke Harder seznámil poměrně brzy, mnohem dříve, než začal komponovat. Obdivoval především jeho práci s neherci a způsob, jakým Bresson dosahoval silného účinku prostřednictvím úsporných záběrů. Hluboce na něj zapůsobily také Bressonovy *Poznámky ke kinematografu*, ze kterých vstřebal hodně podnětů pro pozdější vlastní tvorbu. Zde našel řadu pozorování, názorů, plánů, úvah i estetických soudů, které se dají beze zbytku vztáhnout i na jeho hudbu.

Dovolím si zde malé srovnání:

Harder se od počátku zaměřuje na velmi omezený hudební materiál, s nímž nakládá úsporně, a cíleně využívá jeho potenciál.

/ Bresson: „Schopnost dobře využít vlastních možností se zmenší, když jejich počet vzroste.“²⁶

Harder se zaměřuje na samotné intervaly, tedy hudební materiál, který je pro ostatní skladatele většinou sám o sobě bezvýznamný.

/ Bresson: „Přilnout k bezvýznamným obrazům (ne nevýznamným²⁷).“

Harderův poměr k interpretům připomíná Bressonovu práci s neherci (Bresson jim říkal „modely“). Harder neklade na interprety žádné přehnané požadavky, nechce po nich žádný speciální výcvik, připouští (v rámci maximální snahy o perfektní provedení) lidský faktor a přirozenou nedokonalost. I když píše pro konkrétní interprety, neznamená to, že by jeho skladby byly vázány výhradně na ně. Nenutí je také, aby se mu podřizovali ve způsobu hry a hudebním projevu (opět v rámci maximální snahy o perfektní provedení).

/ Bresson: „Respektovat lidskou přirozenost a nepřát si, aby byla zřetelnější, než je.“²⁸

Harder nevyžaduje po interpretech žádný psychologický vhled, žádné dramatizování, žádnou snahu vyzdvihnout to či ono. Říkává jim: „Prostě to jen udělejte!“

/ Bresson říkával svým modelům: „Nemyslete na to, co říkáte, nemyslete na to, co děláte.“ A ještě: „Nepřemýšlejte o tom, co říkáte, nepřemýšlejte o tom, co děláte.“²⁹

²⁵ Rainer Grodnick. Osobní korespondence. E-mail autorovi z 9. listopadu 2015.

²⁶ Bresson, R., *Poznámky o kinematografu*, s. 11.

²⁷ *Tamtéž*, s. 16.

²⁸ *Tamtéž*, s. 15.

²⁹ *Tamtéž*, s. 21.

Harder využívá opakování k tomu, aby interpret postupně dosahoval větší přesnosti.
/ Bresson: Několik záběrů stejné věci, jako malíř maluje několik obrazů nebo kreslí několik kreseb téhož předmětu a každým z nich *postupuje směrem k přesnosti*.³⁰

Nejedno Bressonovo dictum nachází v Harderovi toho, kdo je uskutečnil (odkaz na stránku se vztahuje k českému vydání):

- Být zanícený pro přiměřenost.³¹ (s. 22)
- Žádná intelektuální nebo cerebrální mechanika. Jednoduše mechanika. (s. 36)
- Porušovat rovnováhu pro její znovunabytí. (s. 37)
- *Přítáhni* pozornost diváků (tak jako říkáme, že komín táhne). (s. 42)
- Přiblížit věci, které ještě nikdy přiblíženy nebyly a nezdály se na to připraveny. (s. 43)
- Buď první, kdo vidí, co vidíš, jako to vidíš ty. (s. 47)
- Vrátit minulost přítomnosti. Kouzlo přítomnosti. (s. 47)
- Stará věc se stane novou, když ji oddělíš od toho, co ji obvykle obklopuje. (s. 48)
- Všechny ty dojmy, které získáš *opakováním* (obrazu, zvuku).
- Praktikovat zásadu nacházení bez hledání. (s. 55)
- *Rytmy*. Všemocnost rytmů. Trvá pouze to, co je zachyceno rytmy. Podříditi obsah formě a smysl rytmům. (s. 56)
- *Když nevíš, co děláš*, a když to, co děláš, je nejlepší, to je ona inspirace. (s. 67)
- *Úspornost*. Opakováním týchž zvuků a téže hlasitosti dej na vědomí, že je člověk stále na tomtéž místě. (s. 69)
- Vytvoření emoce pomocí vzdoru vůči emoci. (s. 98)

³⁰ *Tamtéž*, s. 83.

³¹ *Tamtéž*, s. 22.

– Zbavit věci obvyklosti, chloroformu. (s. 104)

– Aniž by se cokoli změnilo, ať je všechno jiné. (s. 106)

Harderovým velkým snem bylo vytvořit hudbu k Bressonovu *Procesu Jany z Arku* (1961). Zatím však všechny dosavadní pokusy o uskutečnění tohoto projektu ztroskotaly.

Jasudžiró Ozu

Japonský filmový režisér Jasudžiró Ozu (1903–1963) přispěl vývoji světové kinematografie osobitým pojetím, které jej řadí mezi nejrespektovanější filmové tvůrce. Jeho jméno však není tolik známo, jako Sergej Ejzenštejn, Orson Welles, Ingmar Bergman či Federico Fellini, a dokonce ani jako jeho japonští kolegové Akira Kurosawa nebo Hiroši Tešigara. Český japanolog a znalec japonského filmu Antonín Líman o něm říká:

„I když filmoví fajnšmekři a odborníci na celém světě Ozua obdivují a milují, není tento velký režisér stále ještě plně doceněn. Jeho originální estetika se od hollywoodské příliš liší. Velká část účinu jeho nejlepších filmů je zakódována v onom bohatém souboru japonských hodnot symbolů, který už tak důvěrně neznají ani sami Japonci.“³²

Náměty Ozuových filmů i jejich zpracování se vymykají obecně přijatým konvencím: v jeho filmech se neobjevují přechody, scény na sebe navazují ostrými střihy nebo pomocí dlouhých záběrů na statické objekty. Ozu minimalizoval pohyb kamery, která byla často umístěna níže – jako by byl výjev sledován osobou sedící na rohoži *tatami*. Nedramatické a dějově prostinké příběhy zachycují životy „obyčejných lidí“, spektakulární scény, na nichž si filmaři tolik zakládají, bývají vyjádřeny elipsou a na plátně se vůbec neobjeví.

Pro Haukeho Hardera se stal Ozu vzorem ve svém přístupu k tvorbě. Důraz na jednoduchost prostředků a zároveň na intenzivní vnímání detailů, neokázalost a prostota výrazu, síla opakování, zdrženlivost v podání. Při pozorném poslechu můžeme pozorovat i u Hardera něco jako „sled scén“, v nichž dochází ke změně atmosféry buď proměnou intervalů, či odlišnou rytmizací. Při poslechu skladby *Out of Tune* pro klavír přeladěný do přirozeného ladění, kde vyniká barevná jedinečnost zvolených intervalů, se nemohu ubránit podobnému „dojetí“, jaké pocítujeme při sledování Ozuových filmů. Každá sebe-menší změna vytváří jinou náladu, a přestože bychom tuto hudbu těžko označili jako „narrativní“, řazení někdy jemně odstíněných, jindy zase prudce kontrastních obrazů připomíná Ozuovu práci s kamerou.

³² Líman, Antonín. *Mistři japonského filmu*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2012, s. 134.

...it's not music – it's just intonation...

Toto oblíbené rčení Wernera Duranda³³ – byť míněné v jiných souvislostech – poukazuje docela vtipně na nejvýraznější rys Harderovy hudby: absenci jakékoli hudební rétoriky a vůbec snahy předvádět kompoziční um. Skladby Haukeho Hardera se vyznačují nápadnou jednoduchostí a přímočarostí. Má v oblíbené neměnné tempo, které rád definuje v BPM (beats per minute) – jako by šlo o taneční hudbu ve stylu techna. Opakující se rytmické vzorce jsou mu však pouze prostředkem, jak nechat zaznít čisté intervaly. Rytmus a opakované rytmické vzorce (patterns) mu umožňují ukázat kvalitu intervalů, dovolují posluchačům je slyšet, podobně jako monochromní malířství umožňuje vidět konkrétní barvu. (Ostatně tento typ výtvarného umění patří k významným zdrojům Harderovy estetiky.) V hudbě jsou totiž intervaly většinou chápány jako „pouhý materiál“, z něhož jsou budovány hudební myšlenky.

Jako nikdy nevstupujeme do téže řeky, tak ani opakované tóny nejsou nikdy stoprocentně stejné, a pokud se na ně zaměříme, dochází k nečekanému rozšíření vnímání. V kontextu současné hudby působí Harderovy skladby osvěživě. Ačkoli nejsou psány s nějakým humoristickým záměrem, působí někdy dokonce vesele. Je to dáno tím, že postrádají jakékoli psychologické rysy, které by odkazovaly k pesimistickému vyznění. Postrádají konvenční dramatičnost a afektovanost, která je jinak v hudbě velmi dobře zabydlena. Představují objektivistické pojetí hudby, jaké snad existovalo naposledy v období vlámské polyfonie. Nezatěžují posluchače „myšlenkami“, které by si vynucovaly pozornost. Paradoxně právě tím jsou zajímavé a přinášají úlevu. Dávají velký prostor posluchači, aby zaujal svůj „úhel poslechu“, dualismus subjektivního a objektivního v nich mizí.

Hudba Haukeho Hardera vyžaduje od posluchače trpělivost a určitý čas: ucho si totiž potřebuje zvyknout na nové intervaly, lidská mysl se pak potřebuje adaptovat na „vyprázdňený“ hudební prostor. Teprve až se člověk smíří s tím, že „jiné už to nebude“, až se vzdá všech očekávání i představ a odevzdá se čistě akustickému vjemu, zjistí, že onen „prázdný prostor“ je vlastně zaplněn velmi bohatým děním. Tato hudba nás nezahrnuje „hudebními myšlenkami“, nechce posluchače vést ani ovládat, ale působí spíše jako zrcadlo, odrážející naši vlastní mysl. Oproti jiným autorům, kteří chtějí zabavit či udivit různě modelovanými procesy, Harderova hudba nabízí zážitek čistoty a průzračnosti, svým charakterem je terapeutická, posluchač, který jí projde, se cítí očištěn a vrací se do světa posílen a svěží. Je to hudba odvrhující veškerou vyumělkovanost a koncentrující se na čistou přítomnost.

Čistá přítomnost (Pure Presence) je také název Harderovy skladby z roku 1995. Daniel J. Wolf píše v komentáři k ní:

³³ Werner Durand, německý skladatel, hudebník a tvůrce hudebních nástrojů, který soustavně pracuje s přirozeným laděním.

„Podobně jako veškerá komorní hudba Haukeho Hardera obsahuje *Pure Presence* malý počet fixních tónových výšek, promítaných v jednoduchých vzorcích na pravidelný pulz či na úseky stejného metra. Harder notuje na pohled prosté obrazce, které však produkují pomocí interferencí, kombinačních tónů a dalších akustických jevů prostorové sluchové iluze. Úzký výběr tónů a opakovaných rytmů představuje referenční body, podle nichž se může posluchač orientovat. Rytmické vzorce nejsou rozvíjeny, ale začínají i končí bez jakéhokoli logického či rétorického důvodu. Podobně Hauke vybírá svoje tóny podle jejich ‚transparence‘ a jejich možného rozplynutí v celkovém tvaru (*Gestalt*). V jeho posledních skladbách je této transparence dosaženo výběrem tónů, které jsou k sobě ve vztazích částkových tónů alikvotní řady.

V případě *Pure Presence* odpovídá výběr tónů harmonickým (mezi 11. a 144.) neznějícího a – coby tón neslyšitelného – fundamentálu *A* o frekvenci 6,875 Hz. Ačkoli kompletní kolekce těchto tónů je statická, bez tonálních funkcí, vzniká zde kyvadlový pohyb barev připomínající tóniku a dominantu mezi intervaly 11:32 (zhruba o 50 centů nižší *D* ve violoncellu a tón *a* ve viole) a 24:42 (*e* klarinetu a asi o 30 centů nižší *d'* lesního rohu); navíc klastr pŕltónů různého rozměru s přidaným dominantním tónem přímo odkazuje na ‚akord snů‘ La Monte Younga – i když bez Youngových striktních pravidel vedení hlasů.

Poprvé zde Harder neurčuje tempo v ‚BPM‘ (beats-per-minute, à la techno) jako součást názvu. Rovněž poprvé zde skladatel používá tempové změny, včetně náhlého stříhu do dvojnásobného pohybu (‚double time‘). A přesto základní pulz zůstává dost pomalý na to, aby vznikala mnohonásobná dělení v převažujícím metrickém prostředí. Rázem instrumentace (klarinet, lesní roh, smyčcové trio a klavír) je jakýsi druh ‚Waldmusik‘, v níž ale otázka perspektivy není nikdy jednoznačně vyřešena ve prospěch stromů nebo lesa.³⁴

Kompoziční uchopení reality zaměstnává Hardera stále znovu. „Ale otázka perspektivy není nikdy jednoznačně vyřešena ve prospěch stromů nebo lesa.“ Harderovými slovy: „Namalované koláče jsou stejně skutečné jako ty upečené. Ale nedají se jíst.“ (Čímž míní labilní rovnováhu mezi konstruktem a intuící.) Nebo: „Die Idee vom Klang ist nicht so wichtig wie der Klang selbst.“ (Myšlenka zvuku není tak důležitá jako zvuk.) Boudewijn Buckinx o tom mluví ve svém komentáři k Harderově skladbě *Painted cakes are real, too*:

„Je to tak, jak sděluje název: ‚Namalované koláče jsou také skutečné‘ (1998/2000). Krásné tóny jsou opakovány znovu a znovu, aby se dosáhlo čistého zvuku. Opakováním nevzniká vyprávění. Stává se složitějším a vzrušenějším, ne proto, aby zabavilo

³⁴ Wolf, Daniel James. *Hauke Harder: Pure Presence (1995), a program note* [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: <http://home.snafu.de/djwolf/bibhome.htm>.

posluchače, ale proto, aby se hlouběji proniklo do zvuku. Předposlední úsek s oním repetovaným intervalem je úplné zjevení. Připomíná mi historiky, které měl tak rád John Cage a ve kterých na závěr nepřichází rozuzlení, ale čerstvé holé tvrzení. Tento úsek připomíná akustický efekt zvonu. Celá skladba se svými proporcemi stává čímsi podobným jakési gigantické či mikroskopické analýze jediného zvuku zvonu, samozřejmě namalovaného, ale přece skutečného.³⁵

V konfrontaci se skladbami Haukeho Hardera si můžeme uvědomit, kolik mimohudebních nánosů vytvořila hudební historie, kolik manipulativnosti, afektovanosti a bombastičnosti, citové hysterie a technického exhibicionismu obsahuje kanonizovaný repertoár klasické, ale i soudobé hudby. Snad díky tomu, že Harder v tomto světě nevyrostal, nebyl vystaven vlivům, které profesionálního hudebníka formují a (jaksi automaticky) bývají ztožňovány s hudbou jako takovou.

Harderovo pojetí kompozice nezapadá do současného mainstreamu a směřuje také k jiným cílům. I když byl výrazně ovlivněn teoriemi Johna Cage o osamostatnění zvuku i jeho odkazy na zen-buddhismus, nikdy nepřijal Cageovu kompoziční praxi náhodných operací a neurčenosti (indeterminacy). Na rozdíl od Cage, který pod vlivem D. T. Suzukio odkazoval k zenovému učení sekty *Rinzai* s jejím důrazem na náhlé osvícení (*satori*), Hauke Harder inklinuje spíše k praxi sekty *Soto*, která dbá na „pomalou cestu“ postupných kroků skrze meditaci vsedě (*zazen*) a maximální pozornost k běžnému životu. Zenový Mistr Sando Kaisen říká:

„Praktikovat *zazen* znamená pozorovat dýchání takové, jaké je, s velkou upřímností a pozorností. Nehleďte ani si nepředstavujte žádného Buddha, žádný nebeský stav, žádné zásluhy, žádné osvícení ani žádnou odměnu jakéhokoli druhu. Pokud jste upřímní ve svém dýchání a pozici svého těla, pak jste upřímní ve všech věcech. Jste-li pravdiví při dýchání, jste pravdiví při myšlení, vyjadřování i jednání. Zen, to není moudrost, je to skutečnost taková, jaká je. Nikdo nemůže dýchat za nás.“³⁶

Ve svých skladbách Harder vede hráče k přijetí podobného postoje k hudbě, kterou hrají. Neří úplné snadné to přijmout: vrátit se do pozice úplného začátečníka, který se teprve učí tahat smyčcem, držet jediný tón na dechovém nástroji či udeřit klávesu na klavíru. Hudební pedagogové se většinou snaží dosáhnout s žáky co největších pokroků, cvičí

³⁵ Buckinx, Boudewijn. „*Painted cakes are real, too (1998/2000)*“ [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: www.haukeharder.net.

³⁶ Sando, Kaisen. Zen [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.sotozen.cz>.

se technika a prohlubuje výraz. Často až mikrofon nahrávacího studia odhalí, že okázalá virtuosita nemá úplně pevné základy.

Druhým problémem je nervozita na pódiu, která se projevuje zrychlováním a nedodržením pauz (to se stává i největším Mistrům). Mysl potřebuje být stále zaměstnána nějakými úkoly, a když je nemá, začne si je přidávat, objevují se nevolané myšlenky, sebehodnocení, strach ze selhání... Vybují rychle jako plevel.

„Plevelem myslí nazýváme zauzlované představy, pocity a názory, stejně jako jejich zašmodrchané spleti. Jsou to úzkosti, obavy, negace a klamná zdání. Mohou se v nás doširoka rozrůst a zdvičet, pokud je včas nevytrháme a nevykořeníme. Takové myšlenky nás pevně svírají, halí vše do temných mračen a sabotují naše aktivity.“³⁷

Cesta z těchto obtíží (a kteří hudebníci je neznají?) vede návratem k úplně základním úkonům, které jsou pokládány za tak samozřejmé, že se jim nevěnuje žádná pozornost. Brenda Soshanna popisuje překvapení lidí, kteří přicházejí do zenového centra se svými často už nevládnutelnými psychickými problémy a místo očekávaného rozhovoru a řešení toho, co je trápí, dostanou prostý úkol jako vydrhnout podlahu či jen sedět v klidu. Zdráhají se přijmout, že lékem na jejich trápení má být něco tak jednoduchého. Podobně: zaměřit se na jediný tón a bedlivě jej pozorovat v celé délce jeho trvání nás může přivést k tomu, že začneme cvičit i hrát jinak, že začneme při hře vnímat skutečný zvuk, který z nástroje vychází, a nikoli naši představu o něm. Neboť vnímat to, co doopravdy existuje, bez kontaminace vlastními projekcemi, názory, soudy, přáními, strachy a bůhví čím ještě, vyžaduje udělat něco, co je nám dost proti srsti: vzdát se celé své myšlenkové nadstavby, kterou si na každém vjemu budujeme a o které se domníváme, že je naší identitou, že nás chrání před „nesnesitelnou všedností“ materiálního světa. Pro Haukeho Hardera je však zajímavá právě oblast „všednosti“ či „obyčejnosti“, v intervalech nevidí něco podřadného, co je pouhým vyjadřovacím prostředkem, ale bere je jako projev skutečnosti, která je sice známá, ale tím pádem vlastně nevnímaná. Většinu skladatelů i posluchačů nezajímají příliš samotné intervaly jako spíše jejich změny. Hudba poskakuje nahoru a dolů, intervaly se zvětšují a zmenšují, u žádného se nesetrvá dlouho – jenom nudit! Hauke Harder naopak zaměřuje pozornost na tyto elementy a snaží se je ukázat samotné. A protože pracuje většinou s intervaly vybranými z harmonického spektra, které je sice všeobecně známé, ale jeho intervaly (zejména mezi vyššími harmonickými) nejsou příliš oposlouchané, Harderovy skladby vůbec nepůsobí banálně.

Tak jako Bresson preferoval neherce, tak i Harder se ve svých skladbách vyhýbá okázalé virtuositě. Přestože jeho hudbu hráli špičkoví interpreti jako klavírista Daan Vandewalle,

³⁷ Soshanna, Brenda. *Zen a umění lásky*. Praha: Eminent, 2005, s. 91–92.

Türmchen Ensemble, trombonista Roland Dahinden či klavíristka Hildegard Kleebová, je psaná jakoby pro „amatéry“³⁸ – skladby jsou technicky nenáročné, obsahují malý počet tónových výšek a využívají relativně jednoduché rytmické vzorce, velmi často mají jednotlivé nástroje přiděleny pouze po jednom tónu. Jeho ideálem je statická, velmi koncentrovaná hudba. Soustředit se na něco tak elementárního jako jednočárkované *g* (o 30 centů nižší oproti temperovanému ladění) do nekonečna opakované v půlových hodnotách, není na trombon zas až tak jednoduché, jak by se zdálo. Připomíná to zenovou meditaci: nic nedělej, jen seď a klidně dýchej, počítej při tom výdechy od 10 do 1 a zase znovu! Že tě to nebaví? Stejně to udělej! Pod tlakem tak ponižujícího lehkého úkolu se člověk najednou kroutí jako drčený červ. Vždyť to nejde...! Na to je třeba cvik – zkrotit neustále poskakující mysl chvilku trvá! Podobně při interpretaci hudby Haukeho Hardera dochází ke koncentraci, která se pak jakýmsi tajemným způsobem přenáší i na posluchače. Přestože to je hudba, která se snaží neoperovat s žádnými emocemi, nevyžaduje je po interpretech (po těch naopak vyžaduje pouze soustředění na elementární úkony), neznamená to, že by posluchač při ní žádné emoce nepocítoval, že je neobsahuje. Nejde vlastně tolik o pouhé konfigurace tónů – to by počítač zvládl jistě precizněji – ale o to, že je vytvářejí živí lidé, kteří se snaží zkrotit svoje energie. Zároveň zde působí přírodní zákonitost harmonického spektra, takže (přinejmenším po určitém čase) dojde ke spontánnímu vyladění intervalů a ty pak mají schopnost působit na vyladění posluchačů a harmonizovat jejich psychiku.³⁹ Samozřejmě to vyžaduje určitou míru pozornosti. Pokud se člověk neponoří do konkrétního zvuku, nezaposlouchá se do jeho průběhu a doznívání, pokud pouze registruje hudební dění způsobem „...aha, to znám, a co dál?“, tak bude zklamán. Ale takový posluchač bude zákonitě zklamán vždycky.

³⁸ Snadnost je ovšem jen zdánlivá a spíše teoretická. Ve skutečnosti jsou tyto skladby náročné na přesnost a pozornost a vyžadují určitou psychickou připravenost, kterou disponují většinou jen velcí interpreti. Je totiž smutnou skutečností, že i zkušeni profesionálové, kteří Harderovu hudbu podcenili (v notách vypadá tak nenáročně...), na ní beznadějně pohořeli.

³⁹ Při brněnském provedení skladby Jamese Tenneyho *In a Large, Open Space* 25. března 2008, kde pod vedením členů kanadského souboru *Quatuor Bozzini* účinkovali studenti JAMU a FF MU, došlo k pozoruhodnému úkazu: při této téměř hodinové kompozici založené na náhodně distribuovaných tónech harmonického spektra byli posluchači vyzváni k volnému pohybu mezi hráči rozmístěnými ve velkém prostoru auly VUT; přestože to bylo publikum věkově i sociálně velmi různorodé, překvapivě všichni přítomní jevíli známky jakéhosi „očarování“ – začali se pohybovat stylizovaným způsobem, jako by se vznášeli bez tíže ve zvláštním, zpomaleném tanci, projevovali si vzájemnou ohleduplnost a vydrželi nemluvit, což je při kulturních akcích téměř neuvěřitelné. Určitou roli zde mohla hrát extrémně nízká hladina zvuku, koncentrace hráčů a pravděpodobně také harmonizující účinek alikvotních tónů, zažívaný v neobvyklé míře. Každopádně zde vznikla naprosto ojedinělá atmosféra, která vydržela po celou dobu trvání skladby. Bylo by jistě pošetilé domnívat se, že závažné společenské problémy by bylo možné řešit častějším provozováním skladeb v přirozeném ladění, nicméně podle tohoto zážitku soudím, že řešit je politickými jednáními, či dokonce (řečeno slovy Carla von Clausewitze) „pokračováním politiky jinými prostředky“, je ještě pošetilejší...

Skladby Haukeho Hardera

76 BPM (1990) pro klavír, prem. Brigida Romano, Kiel, 1991

224 BPM (Minimal Tango) – (1991) pro trombon, housle a klavír,
prem. Leo Verheyen (trb), Rik Callewaert (vl), Anja van Dyck (pf), Kiel, 1991

320 BPM (Why Beats?) – (1991) pro flétnu, klavír a zvonkohru,
prem. Catherine Binard (fl), Luc Gerard (pf), Brigida Romano (perc), Liège, 1992

80/120 BPM „Rainer Grodnick hadn't stopped painting“ (1993) pro violu a klavír,
prem. Ellen Ruth Rose (va), Pi-Hsien Chen (pf), Kolín nad Rýnem, 1993

112 BPM „Einfach eine Mechanik“ (1994) pro smyčcové trio,
prem. Thürmchen Ensemble (Clemens Merkel – vn, Ellen Ruth Roseová – va, Caspar Johannes Walter – vcl), Salzau, 1994

Pure Presence (1995) pro klarinet, lesní roh, housle, violu, violoncello a klavír,
prem. Ensemble Modern, Frankfurt nad Mohanem, 1996

60/240 BPM „Wat mutt, dat mutt“ (1996) pro trombon a klavír,
prem. Roland Dahinden (trb), Hildegard KleeB (pf), Hamburk, 1996

Cameo Cases (1997), hudba k filmu Kaie Zimmera [montáž]

Autunno del Tartufo (1999) pro tubu, housle, dvě flétny a klavír,
prem. Ensemble Zwischentöne, Berlín, 1999

Mountains are Mountains... pro alpský roh a sinusové oscilátory (1999),
prem. Roland Dahinden, Rümelingen (Švýcarsko), 1999

Painted Cakes are real, too (1998/2000) pro trombon, violu a klavír, Dahinden
KleeB Polisoidis, Kiel, 1999, 2. verze: Dahinden KleeB Polisoidis, Frankfurt nad
Mohanem, 2000

Bryndzové Halušky (2000) pro klarinet, housle, violu a violoncello,
prem. Opera Aperta Ensemble, Bratislava, 2000

Star Nr. 74 (2001) pro klavír, prem. Daan Vandewalle, Deinze (Belgie), 2002

Kleines Chroma, grosses Limma (2001/2003) pro klarinet, housle, violu a violoncello, prem. Opera Aperta Ensemble, Kiel, 2002, prem. 2. verze: Opera Aperta Ensemble, Brno, 2003

Der Geschmack von grünen Heringen (2003) pro klarinet, flétnu, housle, violoncello a klavír, Moens Ensemble, Brno, 2006

Like Bells, Painted Bells (2004) pro klavír, prem. Daan Vandewalle, Bratislava, 2004

One by One (2005/2007) pro klavír v přirozeném ladění, prem. Hildegard Kleeb, Boras (Švédsko), 2007

Koolmees en Pimpelmees (2005) pro klavír

Munching it up in one mouthful (2006) pro violu a sinusové oscilátory, prem. Dimitrios Polissoidis, Štýrský Hradec, 2010

Dör 'n Dör (2007) pro citeru v přirozeném ladění, prem. Georg Glasl, Fürstenfeldbruck (Německo), 2011

Cultivating the Empty Field (2007) pro dvě citory, prem. Irmengard Auer, Brigitte Wallner, Mnichov, 2008

Winter in Octaves (2007) pro klavír, partitura on-line

Dedalus (2008) pro dva hlasy a sedm nástrojů

Een Annern Schnack (2009) pro dvoje housle, violu a violoncello

Out of Tune in Tune (2010) pro klavír v přirozeném ladění, prem. Satoko Inoue, Tokio, 2010

88BB (8 strings – 8 primes – bowl-back) – (2011) pro mandolínu v přirozeném ladění Didier Aschour, Paříž, 2011

Séparé et ensemble (2011) pro trombon a smyčcové kvarteto

Burgundisch Rot (2012) pro violoncello a klavír, prem. Almut und Andreas Grünkorn, Jühnsdorf (Německo), 2012

HCDE (2012) pro flétnu a zvukový záznam, prem. Erik Drescher, Berlín, 2012

Auf und Ab (2013) pro klavír, prem. Satoko Inoue, Tokio, 2013

He was born in Belgium, but... (2014) pro klavír

9 out of 12 (2015) pro cembalo

Diskografie

Hauke Harder: *Painted Cakes Are Real, Too*

60/240 BPM

76 BPM

224 BPM „Minimal Tango“

80/120 BPM „Rainer Grodnick hadn't stopped painting“

Painted Cakes are Real, too

Roland Dahinden – trombon; Hildegard Kleeb – klavír; Dimitrios Polisoidis – housle, viola

World Edition CD #0015 (2010)

Post-Minimal Set

Bryndzové halušky

(další autoři: Peter Ablinger, Martin Burlas, Christopher Fox, Daniel Matej, Marek Piaček, James Tenney, Peter Zagar)

Opera Aperta Ensemble

Institute of Media OF 0002 2 331 (2002)

Streichtrios von Daniel James Wolf und Hauke Harder

Hauke Harder: *112 BPM „Einfach eine Mechanik“*

Daniel James Wolf: *Figure and Ground*

Thürmchen Ensemble

Clemens Merkel – housle; Almut Steinhausen – viola; Caspar Johannes Walter – violoncello

Material Press CD 001 (2000)

Zvukové instalace

Beats (1994)

pro sinusové generátory, zesilovače a reproduktory

Dva stabilní sinusové generátory jsou naladěny v poměru přirozené septimy 7 : 4. Druhý pár generátorů (méně stabilních) je naladěn co nejbližší těmto frekvencím, ale kvůli

nedokonalosti zařízení vznikají pomalé zázněje, které tvoří neustále se měnící rytmickou strukturu. Jeden z těchto tónů je naladěn na rezonanční frekvenci prostoru.

Grigio uno (1996)

pro sinusové generátory, zesilovače a otevřený basový reproduktor (open bass speaker)
Při modulaci hlubokých sinusových tónů uzavřeným akustickým obvodem vzniká rytmická struktura, díky níž je zřetelně slyšitelné (za normálních okolností neslyšné) a „analyzovatelné“ harmonické spektrum basového reproduktoru.

Grigio due (1998)

pro sinusové generátory, zesilovače a malé automobilové reproduktory
Jeden modulovaný a jeden nemodulovaný generátor jsou naladěny v poměru velké sekundy (9 : 8). Vzniká tak harmonické spektrum (jako v *Grigio uno*) spektrum kruhové modulace.

7 : 6 (2001)

pro kovové pláty, snímače, sinusové generátory a zesilovače
Malá tercie v poměru 7 : 6, tvořená sinusovými generátory, zní ze dvou kovových plátů a je modulována.

Schüddeln (2007)

pro kovové poháry, snímače, sinusové generátory a zesilovače
Sinusové generátory, naladěné v poměrech 6 : 7 : 9, tvoří akord, který pomocí snímačů zní ze čtyř kovových pohárů a je modulován na velmi pomalé rázy.

Grigio tre (2008)

pro sinusové generátory, zesilovače a malé automobilové reproduktory
Rozšířené a variabilní verze *Grigio due* pracující s akordy v poměru 6 : 7 : 9.

Sammer. Heinrich, Freund (1998)

Site-specific instalace na úrovni ulice, Drážďany, 1998.

Kurátorská činnost

1989–1999 koncerty, výstavy, promítání: *Gesellschaft für akustische Lebenshilfe*
(s výtvarníkem Rainerem Grodnickem) v Kielu a okolí

2000 *Carte Blanche*, Frankfurt (Gesellschaft für neue Musik)

2001–2003 Internet art – netzpflege.net

2002–2003 *Kabinett für Klanggegenwart* (Městská galerie Kiel)

2010 festival *Auf Achse* (společně s Hildegard Kleebovou)

Filmy Haukeho Hardera a Violy Rusche

Tyto filmy vznikly díky podpoře Filmwerkstatt Kiel der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein.

Masch un Gaiss (2010)

– experimentální film věnovaný Harderovu rodnému kraji Dithmarschen

No Ideas but in Things (2012)

– portrét skladatele Alvina Luciera založený převážně na jeho kompozicích, 96'

Zeile für Zeile (2014)

– portrét skladatele Ernstalbrechta Stieblera, 33'

Texty Haukeho Hardera

(názvy odborných časopisů jsou uvedeny v mezinárodně používaných zkratkách)

„Hyperfine Structure in the Rotational Spectrum of tert-Butyl Bromide“

H. Harder, W. Stahl, H. Dreizler

Z. Naturforsch. 45a, s. 807–810 (1990)

„Nuclearquadrupole coupling in the I-type spectra of Chloro-, Deuteriochloro- and Bromoacetylene in the $v_5 = 1$ Vibrational States“

N. Heineking, H. Harder, H. Dreizler

J. Mol. Spectrosc. 141, s. 299–308 (1990)

„An Automatic Scan Waveguide Microwave Fourier Transform Spectrometer“

M. Krüger, H. Harder, C. Gerke, H. Dreizler

Z. Naturforsch. 48a, s. 737–738 (1992)

„Determination of the Ring-Inversion Barrier in γ -Thiobutyrolactone by Microwave Fourier Transform Spectroscopy“

H. Harder, A. G. Lesarri, J. L. Alonso, H. Dreizler, J. C. Lopez

Z. Naturforsch. 47a, s. 588–590 (1992)

„One- and two-dimensional Fourier transform spectroscopy in the microwave and radiofrequency range of trifluoromethane in the vibrational state $v_6 = 1$ “

H. Harder, H.-W. Nicolaisen, H. Dreizler, H. Mäder

Chemical Physics Letters 214, s. 265–270 (1993)

„Quadrupole Transitions in CF₃Br Investigated by Two-Dimensional Fourier Transform Spectroscopy in the Microwave-Radiofrequency Range“

H. Harder, H.-W. Nicolaisen, H. Dreizler, H. Mäder

J. Mol. Spectrosc. 160, s. 244–252 (1993)

„Microwave, Millimeter-Wave and Submillimeter-Wave Spectra of 1.1.1-Trifluoropropyne: Analysis of the Ground and $v_{10}=1$ Vibrational States and Observation of Direct I-Type Resonance Transitions“

H. Harder, C. Gerke, H. Mäder, J. Cosléou, R. Boucquet, J. Demaison, D. Papousek, K. Sarka

J. Mol. Spectrosc. 167, s. 24–41 (1994)

„Direct I-type doubling transitions in the $v_6=1$ vibrational state of CF₃Br and CF₃I: I-type resonance effects on the spin-rotation coupling“

C. Gerke, H. Harder

Chemical Physics Letters 255, s. 287–294 (1995)

„The direct I-type resonance spectrum of CF₃Cl in its vibrational state $v_6=1$ “

H. Harder, H. Dreizler, D. Papoušek

Molecular Physics 86, s. 107–124 (1995)

„Microwave, Submillimeter-Wave and High-Resolution FTIR Spectra of AsF₃ in the ν_2 and ν_4 States“

H. Bürger, J. Demaison, P. Dréan, C. Gerke, L. Halonen, H. Harder, H. Mäder,

J. Radtke, H. Ruland

J. Mol. Spectrosc. 180, s. 85–99 (1997)

„Radiofrequency, Microwave, Submillimeter-Wave and High-Resolution FTIR Spectra of the $v_6=1$ vibrational state of CDF₃“

H. Bürger, J. Cosléou, J. Demaison, C. Gerke, H. Harder, H. Mäder, M. Papiński,

D. Papousek, K. Sarka, J. K. G. Watson

J. Mol. Spectrosc. 182, s. 34–49 (1997)

„Rotational Spectra of CF₃CN in the centimeter, millimetre and submillimetre wave ranges. Observation of direct I-type resonance transitions“

A. Friedrich, C. Gerke, H. Harder, H. Mäder, J. Cosléou, G. Włodarczak, J. Demaison

Molecular Physics 91, s. 697–714 (1997)

„Vibrational-Rotational Spectroscopy and Molecular Dynamics“

K. Sarka, D. Papoušek (Herausgeber), J. Demaison, H. Mäder, H. Harder
Advances in Physical Chemistry 9, s. 116–238; World Science Publication,
Singapore, 1997

„Indeterminacies in $v_t(E)=1$ Levels of C_{3v} Symmetric-Top Molecules“

J. K. G. Watson, C. Gerke, H. Harder, K. Sarka
J. Mol. Spectrosc. 187, s. 131–141 (1998)

„Fitting Rovibrational Spectra of C_{3v} Symmetric Top Molecules with Unitary Equivalent
Parameter Sets: A Novel Application to the $v_t=1$ Level“

H. Harder
J. Mol. Spectrosc. 194, s. 145 (1999)

„Radiofrequency, Centimeter-Wave, Millimeter-Wave and Infrared Spectra of $SiDF_3$ in
the $v_6=1$ Vibrational State“

L. Margulès, J. Cosléou, R. Bocquet, J. Demaison, E. B. Mkadmi, H. Bürger U. Wötzel,
H. Harder, H. Mäder
J. Mol. Spectrosc. 198, s. 175–188 (1999)

„The Reduced Effective Vibration-Rotational Hamiltonian for the $v_t=2$ Levels of
 C_{3v} Symmetric Top Molecules“

K. Sarka, H. Harder
J. Mol. Spectrosc. 197, s. 254–261 (1999)

„Radiofrequency, Centimeter, Millimeter, and submillimeterwave of
 PF_3 in the $v_4=1$ vibrational state“

E. Thiessen, J. Cosléou, P. Dréan, H. Harder, H. Mäder, L. Margulès, K. Sarka,
U. Wötzel
J. Mol. Struct. 517–518, s. 91–103 (2000)

„Radiofrequency, Centimeter-Wave, Millimeter-Wave and Infrared Spectra of $SiHF_3$:
Investigation of the Ground, $v_4=1$ and $v_6=1$ Vibrational States“

L. Margulès, J. Cosléou, R. Bocquet, J. Demaison, E. B. Mkadmi, H. Bürger, U. Wötzel,
H. Harder, H. Mäder
J. Mol. Spectrosc. 200, s. 40–54 (2000)

„Thiessen, J. Cosléou, P. Dréan, H. Harder, H. Mäder, L. Margulès, K. Sarka, U. Wötzel
J. Mol. Struct. Perturbation-allowed rotational transitions and A1-A2 splitting transitions

in the ground, $v_2=1$ and $v_4=1$ vibrational states of SbH_3 observed by microwave Fourier transform spectroscopy: Extension of the effective hyperfine Hamiltonian“

H. Harder, C. Gerke, L. Fusina

J. Chem. Phys. 114, s. 3508–3523 (2001)

„Radiofrequency spectra of ethyl fluoride recorded with two-dimensional Fourier transform spectroscopy using a coaxial sample cell“

U. Wötzel, H. Harder, H. Mäder

J. Mol. Struct. 599, s. 317–321 (2001)

„The Rotational Spectrum of SiHF_3 in the Vibrational State $v_6=2$: Observation of Direct I-Type Resonance Transitions“

M. Gnida, H. Mäder, H. Harder, A. Huckauf, L. Margulès, J. Cosléou, J. Demaison, P. Pračna, K. Sarka

J. Mol. Spectrosc. 216, s. 481–492 (2002)

„The $v_4=1$ State of $^{14}\text{NF}_3$ at 493 cm^{-1} Studied by High-Resolution FTIR, Centimeter-Wave, and Millimeter-Wave Spectroscopy“

N. Boulaftali, N. Ben Sara-Zizi, U. Wötzel, J. Demaison, L. Marulès, H. Harder, H. Mäder, E. B. Mkadmi, H. Bürger

J. Mol. Spectrosc. 212, s. 41–52 (2002)

„The $v_t=1$ Rovibrational Hamiltonian for C_{3v} Symmetric Top Molecules Containing One Quadrupolar Nucleus: Reductions and Applications to AsF_3 “

H. Harder, C. Gerke, L. Fusina, P. Drean

J. Mol. Spectrosc. 211, s. 1–6 (2002)

„Hyperfine structure of rotational transitions of $^{14}\text{NF}_3$ in the $v_4=1$ vibrational state“

U. Wötzel, H. Harder, H. Mäder, L. Fusina

J. Mol. Spectrosc. 230, s. 99–101 (2005)

„The direct I-type resonance spectrum of CF_3CCH in the vibrational state $v_{10}=2$ “

U. Wötzel, H. Harder, H. Mäder, P. Pračna, K. Sarka

Chem. Phys. 312, s. 159–167 (2005)

„The direct I-type resonance spectrum of CF_3CCH in the vibrational state $v_{10}=3$: Extension of the theory of reduction to the H_{6n} terms“

U. Wötzel, H. Harder, H. Mäder, P. Pračna, K. Sarka

J. Mol. Struct. 780–781, s. 206–221 (2006)

Příloha***Winter in Octaves***

for piano solo written for Dan Wolf's Winter Album

Choose a pitch. This webpage will create a score which contains of numbers displaying the octaves of the pitch played simultaneously. Numbers from left to right define the octaves of the chord (lowest octave being G-f sharp denoted as 1). Numbers appearing more than once in a chord are considered as having appeared once. If a resulting chord is spread too far, leave out one octave to make the chord playable. The chords should be played (very) slowly that the attention might be paid to movements in partials created by beatings due to imperfections of the tuning and natural inharmonicities of the strings. Chords might be repeated to enhance attention.

Winter in Octaves

2	2	4	3
5	1	5	2
3	4	1	5
2	5	3	1
3	4	5	2
5	3	2	4
4	5	1	5
2	1	5	2
5	1	5	5
4	2	1	4
3	2	5	3
3	2	4	5
5	2	4	5
1	2	5	2
1	1	5	2
4	1	3	5
1	4	5	3
2	1	3	4
1	5	5	4
3	1	2	2

1	4	2	1
5	5	1	2
3	3	2	4
4	2	4	4
5	5	3	3
5	5	2	4
2	2	1	2
2	5	3	5
2	4	5	1
5	5	5	5
5	3	2	4
5	3	5	3
3	3	5	5
2	5	4	3
1	5	3	2
3	4	3	4
1	5	3	1
3	5	3	3
1	5	4	4
3	4	2	3
1	4	1	4
2	2	3	4
1	3	1	1
4	2	3	4
3	5	5	5
4	3	4	5
2	4	2	3
1	3	4	3
2	5	2	2
2	4	4	4

Bibliografie

- Bresson, Robert. *Poznámky o kinematografu* (Notes sur le cinématographe). Praha: Dauphin, 1998.
- Buckinx, Boudewijn. „Painted cakes are real, too (1998/2000)“ [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: www.haukeharder.net.
- Feldman, Morton. „Conversation between Morton Feldman and Walter Zimmermann“. In: Týž. *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 229–244.
- Feldman, Morton. *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985.
- Grodnick, Rainer. Osobní korespondence. E-mail autorovi z 9. listopadu 2015.
- Hafif, Marcia. „On Composition“. In: *MALEREI PUR / Gesellschaft für akustische Lebenshilfe*. Katalog. Kiel: Edition PUG, 1991, s. 15.
- Lébl, Vladimír. „O mezních druzích hudby“. In: Herzog, Eduard (ed.): *Nové cesty hudby II*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 216–247.
- Líman, Antonín. *Mistři japonského filmu*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2012.
- Sando, Kaisen. *Zen* [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.sotozen.cz>.
- Soshanna, Brenda. *Zen a umění lásky*. Praha: Eminent, 2005.
- Stiebler, Ernstalbrecht. *Pure Sound. About the Music of Hauke Harder*. Nепublikovaný rkp. 2001.
- Wolf, Daniel James. *Acoustical Living Assistance: The Work of a Decade as an Agenda for the Next Few Millennia* [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: <http://home.snafu.de/djwolf/bibhome.htm>.
- Wolf, Daniel James. *Hauke Harder: Pure Presence (1995), a program note* [online]. [cit. 10. 11. 2015]. Dostupné z: <http://home.snafu.de/djwolf/bibhome.htm>.

Jaroslav Štastný (1952) působí od roku 1999 na katedře kompozice a dirigování Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Publikoval knihy *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*, JAMU, Brno 2000; *Josef Berg a jeho Snění*, JAMU, Brno 2002; *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů* (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2003; *Náhoda, princip, systém, řád* (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2004. Přispívá též do časopisů HisVoice a MusikTexte. Podílel se rovněž (s Matějem Kratochvílem a Radkem Tejkalem) na českém překladu knihy Johna Cage *Silence* (Tranzit, Praha 2010). Jako skladatel, improvizátor a v posledních letech i výtvarník je činný pod pseudonymem Peter Graham (www.musica.cz/graham, www.petergrahammusic.net).