

OSTRAVSKÉ DNY

festival hudby dneška

2021

OSTRAVA DAYS

music of today festival

PÁ–SO / FRI–SAT • 20. – 21. 8. 2021

17:00 – 11:00 Masarykovo náměstí / Masaryk Square, Katedrála Božského Spasitele / Cathedral of the Divine Saviour,
Divadlo Jiřího Myrona / Jiří Myron Theatre

17:00 – 12:00

DLOUHÁ NOC: 18 hodin – 1080 minut

THE LONG NIGHT: 18 hours – 1080 minutes

Alvin Curran – ERA ORA ON WHEELS (2021)

Alvin Curran (1938) vytváří hudbu s čímkoli, kýmkoli, kdekoli, kdykoli a činí tak od roku 1965 jako spoluzakladatel skupiny Musica Elettronica Viva (MEV), tvůrce projektu *Maritime Rites* (hudba provozovaná na vodě a okolo ní), radio-artu *Crystal Psalms* (který byl rozhlasem simultánně vysílán z šesti států), šestihodinového klavírního cyklu *Inner Cities*, dále také jako instalační umělec, jenž realizoval projekty *Floor Plan / Notes from Underground* (Ars Electronica 1990), *Gardening with John*, *A Banda Larga* (2018, provedeno v ulicích města Bologni), *Omnia Fluvium Romam Ducunt* (2018–2019, instalace v Caracallových lázních), a v rámci četných spoluprací s předními skladateli, improvizátory, tanečníky a soubory, mezi které patří Cornelius Cardew, Joan La Barbara, George Lewis, Pauline Oliveros, Frederic Rzewski, Daan Vandewalle, Ensemble Modern, Kronos Quartet, Merce Cunningham Dance Company a mnozí další, či s rozličnými žesťovými soubory, volnými improvizátory a rozhlasovými producenty z celého světa.

ERA ORA ON WHEELS – když mě Petr Kotík požádal, abych vytvořil dílo pro Masarykovo náměstí, měl jsem z toho obrovskou radost a doufal jsem, že budu schopen napsat „pohyblivou“ hudební skladbu, v níž se budou ozývat zvuky ze všech míst tohoto rozlehlého městského prostoru. Mou první myšlenkou bylo využít šest rockových kapel, jež by hrály jeden mikrointervalový akord, avšak jinak by nebyly synchronizované. Uvedený nápad se bohužel ukázal jako příliš ambiciózní, takže jsem se rozhodl přepsat své starší, minimalistické dílo z roku 1984 (původně určené pouze pro dva klavíry). Jedná se o skladbu *ERA ORA* (tento titul představuje běžnou italskou frázi, kterou by bylo možné přeložit asi jako „už je načase“), jež jsem pro tuto zvláštní příležitost poněkud uzpůsobil – napadlo mě umístit dva klavíry na jedoucí nákladní vozy, které by mohly projíždět městem a následně dorazit na náměstí.

Abych kompozici hudebně obohatil a zároveň využil daný prostor, připojil jsem dechovou kapelu a několik perkusionistů, jež se mohou volně pohybovat ve velkém, otevřeném prostoru – uvedený choreografický prvek dodává skladbě rysy hudebního divadla realizovaného v prostředí samotného města. A pokud to místní samospráva dovolí, klavíry umístěné na nákladních vozech by se mohly pomalu pohybovat okolo náměstí a v rychlém tempu hrát řinčivé patterny, které jsou si navzájem podobné, avšak nejsou synchronizované... Popisovaná roztodivná zvuková směsice by mohla evokovat dojem nepodařeného open-air koncertu anebo jakéhosi pohřbu „Avantgardy“. Nicméně snad tato hudební produkce svou ryzí jednoduchostí a neokázalou hudbou soustředěnou kolem tónů Es, As alespoň potěší holuby, zatoulané kočky a kolemjdoucí.

Původní verzi díla pro dva klavíry nahráli Ursula Oppens a Frederic Rzewski pro label New Albion Records.

Alvin Curran
6. srpna 2021 – Çıralı, Turecko

Alvin Curran – ERA ORA ON WHEELS (2021)

Alvin Curran (1938) makes music with anything, anybody, anywhere, anytime and has been doing so since 1965 as co-founder of the group Musica Elettronica Viva (MEV), creator of the *Maritime Rites* project (music on and around water), radio-art work *Crystal Psalms* (live from 6 nations), composer of the 6 hour piano piece *Inner Cities*, installation artist for *Floor Plan / Notes from Underground* (Ars Electronica 1990), *Gardening with John*, *A Banda Larga* (2018, in the streets of the city of Bologna), and *Omnia Fluvium Romam Ducunt* (2018–2019, installation at the Baths of Caracalla) and through numerous collaborations with prominent composers, improvisers, dancers, and ensembles. To name a few: Cornelius Cardew, Joan La Barbara, George Lewis, Pauline Oliveros, Frederic Rzewski, Daan Vandewalle, Ensemble Modern, Kronos Quartet, Merce Cunningham Dance Company, etc., and has also collaborated with numerous brass bands, free-improvisers and radio-producers from 'round the world.

ERA ORA ON WHEELS – when Petr Kotík asked me to compose a piece for the large Masaryk Square – I was very excited – hoping to be able to create piece of music in motion with sounds originating from all points in this large urban space. My first thought was to use six rock bands playing one chord microtonally but otherwise unsynchronized... This, alas, was too ambitious for the occasion so I decided to re-write an older minimalist work of mine from 1984 – originally for two pianos only. *ERA ORA* – a common Italian phrase meaning “it about time” was its title – but for this special occasion, I thought to put the two pianos on moving trucks which could ride through the city playing and end up in the main square. To give more musical weight and extra spatialization to the two pianos, I decided to add a brass band and

several percussionists who could also move randomly in this large open space – creating a simple choreographic piece of urban music-theater – and if the local authorities would approve, allow the pianos – mounted on trucks – to move slowly around the square – while playing their similar but unsynchronized fast strumming patterns... This odd sonic mix might give the impression of a failed open-air concert, or funeral for the “Avantgarde” but should otherwise delight the pigeons, stray cats or any passersby for its pure simplicity and otherwise unpretentious music centered on the tones of E flat and A flat.

The original two piano piece was recorded by Ursula Oppens and Frederic Rzewski for New Albion Records.

Alvin Curran
6th August, 2021 – Çıralı, Turkey

James Tenney – Having Never Written a Note for Percussion (1971)

James Tenney (1934–2006, Silver City, Nové Mexiko) vyrůstal v Arizoně a v Coloradu, kde získal své první vzdělání ve hře na klavír a v kompozici. Byl posluchačem Univerzity v Denveru, Juilliard School of Music, Bennington College a Illinoiské univerzity. Jeho učitelé a mentory byli Eduard Steuermann, Chou Wen-Chung, Lionel Nowak, Carl Ruggles, Lejaren Hiller, Kenneth Gaburo, Edgard Varèse, Harry Partch a John Cage. Tenney se věnoval interpretaci, skladbě a též hudební teorii, v New York City založil a řídil soubor Tone Roads Chamber Ensemble (1963–1970). Byl průkopníkem v oblasti elektronické a počítačové hudby, na počátku 60. let se v Bellových laboratořích s Maxem Mathewsem a dalšími podílel na vývoji počítačových programů sloužících ke generování zvuku a kompozici. Vytvořil díla pro různá média, instrumentální i elektronické skladby – mnoho z těchto kompozic využívá alternativní ladící systémy. Tenney napsal několik článků, které se týkají hudební akustiky, počítačové hudby, hudební formy či vnímání, a rovněž dvě knihy – *META + HODOS: Fenomenologie hudebního materiálu 20. století a přístupu ke studiu formy* (1961; Frog Peak, 1988) a *Dějiny ‚konsonance‘ a ‚disonance‘* (Excelsior, 1988). Obdržel granty a ceny od mnoha institucí, např. od Národního vědeckého fondu, Národní nadace pro umění, Frommovy nadace ad.

Plainsound (upraveno)

Having Never Written a Note for Percussion (Nikdy jsem nenapsal ani notu pro perkuse) – na počátku 60. let 20. století bylo někdy obtížné od sebe odlišit výtvarné umělce a skladatele. La Monte Young vytvářel konceptuální umění. Yves Klein zkomponoval symfonii. James Tenney byl aktivní v obou oblastech. Byl nedílnou součástí první generace minimalistů a rovněž sehrál důležitou roli při vzniku sound artu. Minimalisté i soundartoví umělci obvykle zpochybovali samotné základy umění. A když tvůrci jako Tenney začali přemýšlet o vlastní

podstatě hudby, často dospěli ke značně minimalistickým výsledkům. Autorovy *Postal Pieces* (volně přeloženo jako „Korespondenční skladby“) jsou ukázkovým příkladem tohoto experimentálního přístupu. V určitém ohledu byly tyto kompozice důsledkem skladatelovy averze k psaní dopisů – namísto toho vytvářel krátká díla, která interpretům zasílal na zadních stranách pohlednic. Poslední skladbou uvedeného „cyklu“ byla kompozice *Having Never Written a Note for Percussion* určená pro sólového perkusionistu. Tenney zde pouze vymezuje, že interpret má hrát (resp. spíše vříit) na bicí nástroj jedinou notu, kterou by měl postupně zesilovat od nejnižší možné dynamiky *pppp* do maximální hlasitosti *ffff* a zpět. Naznačený proces by měl – dle jediného časového údaje, jenž zápis obsahuje – trvat „velmi dlouho“. Účelem této zdánlivě prosté kompozice je přimět posluchače, aby věnovali pozornost vlastnímu zvukovému dění a pokusili se plně vnímat alikvotní tóny nástroje či rezonanci prostoru, v němž je dílo interpretováno.

James Tenney – *Having Never Written a Note for Percussion* (1971)

James Tenney (1934–2006, Silver City, New Mexico) grew up in Arizona and Colorado, where he received his early training as a pianist and composer. He attended the University of Denver, the Juilliard School of Music, Bennington College, and the University of Illinois. His teachers and mentors have included Eduard Steuermann, Chou Wen-Chung, Lionel Nowak, Carl Ruggles, Lejaren Hiller, Kenneth Gaburo, Edgard Varèse, Harry Partch, and John Cage. A performer as well as a composer and theorist, Tenney was co-founder and conductor of the Tone Roads Chamber Ensemble in New York City (1963–1970). He was a pioneer in the field of electronic and computer music, working with Max Mathews and others at the Bell Telephone Laboratories in the early 1960s to develop programs for computer sound-generation and composition. He has written works for a variety of media, both instrumental and electronic, many of them using alternative tuning systems. Tenney is the author of several articles on musical acoustics, computer music, and musical form and perception, as well as two books – *META + HODOS: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form* (1961; Frog Peak, 1988) and *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'* (Excelsior, 1988). He has received grants and awards e.g. from the National Science Foundation, the National Endowment for the Arts, the Fromm Foundation, etc.

Plainsound (edited)

Having Never Written a Note for Percussion – In the early 1960s it was difficult to tell the visual artists from the composers. La Monte Young created conceptual art. Yves Klein composed a symphony. James Tenney did both. He was an integral member of the first generation of minimalists, as well as a founding member of the sound art scene. Visual artists were questioning the fundamentals of their medium, and when composers like Tenney began to examine the fundamentals of music, they often came up with very minimal results. Tenney's *Postal Pieces* are the perfect example of this experimental minimalism. They came

about from Tenney's aversion to writing letters. Short compositions would instead be sent on the backs of postcards. The last, *Having Never Written a Note for Percussion*, is a work for a solo percussionist. The only instructions are that the performer must roll a single note with a *crescendo* from quadruple *pianissimo* (*pppp*) to quadruple *fortissimo* (*ffff*) and then back down again. The only duration indication is "very long". The point of this seemingly simple act is to train the ears on the sounding process itself – on the instrument's overtones and the hall's sympathetic resonances.

Wolfgang Rihm – Et Lux (2009)

Wolfgang Rihm (1952) je skladatel, profesor skladby na Hudební akademii ve svém rodném městě Karlsruhe a pozoruhodný autor textů o hudbě. Vydal několik knih, včetně souborného vydání článků a rozhovorů. Je rovněž členem řady vlivných německých komisí. Rihm píše „novou hudbu“, jak se běžně říká, a některá z jeho děl představují mezníky v historii vývoje poválečné hudby. Sólisté, komorní ansámby i orchestry v současnosti běžně zařazují jeho skladby na programy svých koncertů, staly se nedílnou součástí repertoáru. Již ve 25 letech složil komorní operu *Jakob Lenz*, jež se od té doby dočkala řady repríz a lze ji pravděpodobně považovat za nejčastěji prováděné dílo soudobého hudebního divadla v Německu. Po této kompozici následovala řada velkých oper (*Die Hamletmaschine*, *Die Eroberung von Mexico*, *Das Gehege*) i děl pro experimentální hudební divadlo (*Séraphin*). Rihm je skladatelem, který nad vše, co dělá, klade velký otazník. Každá nová skladba je odpovědí na otázku, jež položila předchozí kompozice; každé nové dílo vznáší otázky, které se snaží zodpovědět v následující skladbě.

Et Lux – v této kompozici je možné slyšet úryvky z latinského textu mše rekviem – nezůstávají však „nedotčeny“ a nejsou uvedeny ve správném liturgickém pořadí. Objevují se spíše jako dílčí složky, ze kterých se postupně utváří celkový obraz skladby. Značný důraz je kladen na opakovaný výskyt vybraných skupin slov – například v polovině díla jde o frázi: „...et lux perpetua luceat...“. Slova okolo nás neustále krouží a působí na nás – můžeme tak skutečně pocítit jejich utěšující, ale zároveň hluboce znepokojivý význam.

Wolfgang Rihm

Wolfgang Rihm – Et Lux (2009)

Wolfgang Rihm (1952) is a composer, professor of composition at the Music Academy of his native city Karlsruhe, and a remarkable writer on music with several books to his name, including collections of articles and interviews. He also sits on a number of influential committees in Germany. Rihm writes "new music", as it is commonly called, and some of his titles have become signposts in the history of post-war music. Soloists, chamber groups, and orchestras programme these works as a matter of course now; they have become an integral

part of the repertoire. Already at the age of 25, he composed a chamber opera *Jakob Lenz* that has since proved itself as probably the most often produced piece of contemporary music theatre in Germany. *Jakob Lenz* has been followed by a series of large-scale operas (*Die Hamletmaschine*, *Die Eroberung von Mexico*, *Das Gehege*) as well as a work of experimental music theatre (*Séraphin*). Rihm is a composer who puts a giant question-mark over whatever he is doing. Each new work is an answer to the question raised by the previous piece; each new work poses questions to which he will seek a reply to in the composition to be written next.

Et Lux – in this work text fragments from the Roman requiem liturgy can be heard, however not “intact” and not in the correct liturgical order. They appear more as components reminiscent of a progressively realised whole. Great significance is displayed by the reappearance of specific groups of words – for example, in the middle of the work: “...et lux perpetua luceat...”. Through circling reflection the comforting yet deeply disturbing meaning of these words might just become perceptible.

Wolfgang Rihm

Earle Brown – String Quartet (1965)

Earle Brown (1926–2002) byl vůdčí postavou nové a experimentální hudby a významným skladatelem americké avantgardy. Spolupracoval s Johnem Cagem, Mortonem Feldmanem a Christianem Wolffem, společně s nimi bývá často řazen do tzv. Newyorské školy. Intenzivně se zajímal o různé umělecké oblasti a měl v tomto ohledu široké znalosti – jeho skladby zvláště ovlivnil např. literární odkaz Jamese Joyce, poezie Gertrudy Stein, Kenneth Patchen a dalších či malby abstraktních expresionistů (zvláště pak Jacksona Pollocka a Alexandra Caldera). Brownův vliv na tehdejší komunitu avantgardních umělců nebyl pouze „filozofický“, jeho díla měla hmatatelný a reálný dopad. Autorovy dirigentské techniky, experimenty s „proporční notací“, přístup k improvizaci anebo kompoziční práce s otevřenou strukturou se staly běžnou součástí skladatelských technik nové a experimentální hudby. Mezi Brownova nejvíce prováděná a zmiňovaná díla patří *December 1952*, jedná se o grafickou partituru, která je na první pohled velmi prostá – sestává z různě velkých obdélníků, jež jsou volně rozprostřeny na stránce. Značný vliv na další hudební vývoj měly i jeho rané orchestrální kompozice *Available Forms 1* a *Available Forms 2*. Brown za svého života získal mnoho ocenění, zmiňme kupříkladu Guggenheimovu cenu, čestný doktorát z Peabodyho konzervatoře (1970) či Cenu Johna Cage z Nadace pro soudobé umění.

Edition Peters (upraveno)

Smyčcový kvartet je jednou z několika kompozic, v nichž jsem se pokusil zkombinovat postupy z grafických a „mobilních“ partitur – tak, aby odrážely improvizáčnické kvality děl z roku 1952 (jako třeba *Folio*) a dále skladby jako *Twenty Five Pages* (1953) či *Available Forms*

(1961–1962), které slučovaly předem zkomponovaný materiál a otevřenou formu. Při tvorbě těchto pozdějších děl, jež jsou určeny pro více než jednoho interpreta a hráči nejsou koordinováni dirigentem, jsem se snažil pevně stanovit celkovou formu, avšak ponechal jsem určitou volnost v rámci dílčích částí. Skladba má tedy pevný tvar a zároveň odráží spontánnost interpretačního procesu, při provedení kompozice je nutné neustále vyvažovat mezi zápisem skladby a aktuálními rozhodnutími hráčů, což je rovněž příznačné pro výše zmíněná otevřená a grafická díla.

Earle Brown

Alvin Lucier – Key West (2020)

Alvin Lucier (1931) studoval skladbu na Yaleově univerzitě a Brandeisově univerzitě, dva roky též strávil v Římě jako stipendista Fulbrightovy nadace. Přednášel na Brandeisově univerzitě (1962–1970) a Wesleyanově univerzitě (1968–2011). Jeho dílo přineslo mnohé inovace týkající se kompozice i provozování hudby, včetně notace gest interpretů, využití mozkových vln, vytváření vizuálních obrazů ve vibrující hmotě pomocí zvuku, tematizoval akustiku prostoru atd. Je proslulý svými zvukovými instalacemi. Vystupuje po celém světě, spolupracoval s básníkem Johnem Ashberym (*Theme*) a režisérem Robertem Wilsonem (*Skin, Meat, Bone*). Jeho zvuková instalace *6 Resonant Points Along a Curved Wall* doprovázela v lednu 2005 monumentální Sol LeWittovu skulpturu *Curved Wall*. V roce 2013 byl hostujícím skladatelem na festivalech Tectonics (Glasgow), Ultima (Oslo) a s violoncellistou Charlesem Curtisem uvedl svůj profilový koncert v pařížském Louvru. Americká společnost pro elektroakustickou hudbu mu udělila Cenu za celoživotní přínos. Je držitelem čestného doktorátu umění z Plymouthské univerzity (Velká Británie). V září 2012 vydalo nakladatelství Wesleyan Press jeho zatím poslední knihu *Music 109: Notes on Experimental Music*. Alvin Lucier stál v roce 2001 u zrodu Ostravských dnů a řadu let na nich participoval.

Skladba *Key West* byla zkomponována v roce 2020, dnešní provedení bude její světovou premiérou.

Alvin Lucier – Key West (2020)

Alvin Lucier (1931) studied composition at Yale University and Brandeis University, and spent two years in Rome on a Fulbright Scholarship. He taught at Brandeis (1961–1970) and Wesleyan University (1968–2011). He has pioneered many areas of music composition and performance, including the notation of performers' physical gestures, the use of brain waves on live performance, the generation of visual imagery by sound in vibrating media, and the evocation of room acoustics for musical purposes. His works include a series of sound installations. Lucier performs extensively in Asia, Europe, and the United States, and has

collaborated with John Ashbery (*Theme*) and Robert Wilson (*Skin, Meat, Bone*). His sound installation, *6 Resonant Points Along a Curved Wall*, accompanied Sol DeWitt's enormous sculpture, *Curved Wall*. In 2013, Lucier was the guest composer at the Tectonics Festival (Glasgow) and the Ultima Festival (Oslo), and gave a portrait concert at the Louvre (Paris) with cellist Charles Curtis. Lucier was awarded the Lifetime Achievement Award by the Society for Electro-Acoustic Music in the United States and received an Honorary Doctorate of Arts from the University of Plymouth (England). In September 2012, the Wesleyan Press published his latest book, *Music 109: Notes on Experimental Music*. In 2001, Alvin Lucier helped found Ostrava Days, and for many years he was an active participant.

Key West was composed in 2020. This is the World Premiere.

Christian Wolff – Vibraphonist (2019)

Christian Wolff (1934) studoval klavír u Grety Sultan a krátce skladbu u Johna Cage. V kompozici je víceméně samouk, důležitá pro něj byla díla Johna Cage, Mortona Feldmana, Davida Tudora a Earla Browna, a také dlouhodobá spolupráce s Corneliem Cardewem a Fredericem Rzewskim. Ve svých skladbách se zaměřuje především na to, jak poskytnout interpretům (profesionálním i amatérským) při provádění skladby různé stupně svobody. Počínaje rokem 1953 byla řada jeho kompozic využita nebo zadávána Mercem Cunninghamem. Wolff je také aktivní jako klavírista a improvizátor (např. s Takehisou Kosugim, Larry Polanskym ad.). Vyučoval na Harvardu a rovněž na Dartmouth College, obdržel řadu cen a grantů od American Academy of Arts and Letters či Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) Berlín. Ostravských dnů se jako lektor i interpret účastní pravidelně od roku 2001 a stál u jejich založení.

Skladba *Vibraphonist* (Vibrafonista) byla napsána pro Josepha Van Hassela. Mým cílem a přáním bylo jako vždy vytvořit něco nového v rámci daných podmínek, v případě této kompozice se jedná o konkrétní zvukový zdroj (požadavkem byla sólová skladba pro vibrafon) a přibližnou představu celkové délky (cca 10 minut). V díle se snažím o průzkum vibrafonu pomocí ne-vibrafonového zvuku, výškově ne-specifikovaných zvuků, ale využívám i velké množství přímých zvuků vibrafonu. Partitura nechává poměrně mnoho aspektů otevřených, např. jaký druh paliček má být využit; jsou zde relativně dlouhé úseky, kde není přesně vymezena dynamika; délka pauz není specifikována atd. Konečné vyznění díla tak bude odvislé od spolupráce interpreta a autora. Ve skladbě jsou uplatněny různé kompoziční postupy, které zahrnují mikrosystémy (většinou se týkají tónových výšek) či soubor strukturálních jednotek, jež jsou nezáměrně kontinuální. Struktura a průběh skladby jsou výsledkem určité „kompoziční improvizace“. Vytváření něčeho nového je obtížné v tom, že si předem nemůžete stanovit jasný cíl, k němuž chcete dospět. Podobně jako v případě volné improvizace prostě začnete a doufáte v co nejlepší možný výsledek.

Christian Wolff – Vibraphonist (2019)

Christian Wolff (1934) studied piano with Grete Sultan and composition, briefly, with John Cage. Though he is mostly self-taught as a composer, the works of John Cage, Morton Feldman, David Tudor, and Earle Brown have been important to him, along with long associations with Cornelius Cardew and Frederic Rzewski. His work has been especially concerned with allowing performers (both professional and amateur) various degrees of freedom in the performance process. A number of pieces, from 1953 on, have been used or commissioned by Merce Cunningham. Wolff is also active as a performer and improviser (collaborating with, among others, Takehisa Kosugi and Larry Polansky). He has taught at Harvard and at Dartmouth College and received awards and grants from the American Academy of Arts and Letters and Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) Berlin. Christian Wolff has been involved with Ostrava Days since 2001, both as a lecturer and as a musician; he also stood at its origins.

Vibraphonist – this music was written for Joseph Van Hassel. My aim and hope, as always, is to make something new with what's given, that is, a particular sound source and a notion of approximate overall duration (here ca. 10 minutes). The request was for a vibraphone solo. Here there is exploration of vibraphone with non-vibraphone sound, non-specifically pitched sound, though also plenty of just straight vibraphone. The score leaves quite a lot open, e.g. kinds of sticks to be used, for longer stretches no dynamic indications, open durations of silence, etc. A performance will be a collaboration of performer and composer. There are various compositional procedures, including micro systems (mostly for pitch) and a collection of structural units not deliberately continuous. The structure and its continuity are made by a kind of compositional improvisation. The thing about making something new is you can't set out deliberately to do it. Like free improvisation you just do it and hope for the best.

Christian Wolff

Earle Brown – String Quartet (1965)

Earle Brown (1926–2002), a major force in contemporary music and a leading composer of the American avant-garde, was associated with John Cage, Morton Feldman, and Christian Wolff who, with Brown, came to be known as the New York School. Brown's interest in a broad range of aesthetic expressions, ranging from the writings of James Joyce

and the poetry of Gertrude Stein, Kenneth Patchen, and others, to the work of the Abstract Expressionist painters – and particularly Jackson Pollock and Alexander Calder – informed his own work. Brown’s influence on the avantgarde community has been philosophical as well as tangible and practical. His conducting techniques and experiments with “time notation”, improvisation, and open-form compositional structure have become part of contemporary compositional usage. Among Brown’s most frequently performed and reinterpreted works is *December 1952*, the score of which is a stark, abstract series of floating rectangles. His early influential orchestral scores include *Available Forms 1* and *Available Forms 2*. Brown received many awards, including a Guggenheim award, an honorary doctorate from the Peabody Conservatory of Music (1970), and the John Cage Award from the Foundation for Contemporary Arts, among others.

Edition Peters (edited)

String Quartet is one of several works in which I have attempted to combine the “graphic” and “mobile” – improvisational qualities of the 1952 works (as in *Folio*), and the “composed material, open form” conditions of *Twenty Five Pages* (1953) and the *Available Forms* works of 1961–1962. In composing these later works, which use more than one performer without conductor, I have fixed the over-all form but have left areas of flexibility within the inner structures. The works achieve a strong formal identity while maintaining the “performer process” spontaneity and the balance of collaboration between the composition and the performers that are characteristic of the previously mentioned open-form and graphic works.

Earle Brown

Petr Kotík – Three-In-One: Tuba Mirum, No Agency, Strings and Lines (2019–2021)

Petr Kotík (1942, Praha) je nezávislým skladatelem a hudebníkem. Jako dirigent a flétnista interpretuje vlastní kompozice i díla skladatelů, kteří náležejí do okruhu umělců, s nimiž buď přímo spolupracuje, nebo je to hudba historická, kterou Kotík pokládá za důležitou část vývoje směřujícím k dílům naší doby. Jeho aktivity byly vždy vedeny úsilím vyrovnat se s současnými uměleckými a hudebními otázkami. Jeho technická vybavenost jako výkonného umělce mu umožňovala realizovat náročné projekty, často považované za nerealistické. Od počátku své dráhy spolupracoval s hudebníky vysokých kvalit, což je jeden z důvodů, proč projekty, které inicioval, uspěly. Je znám jako zakladatel a iniciátor mnoha ansámbľů (v Praze to byly *Musica Viva Pragensis* (1961–1964) a *QUaX Ensemble* (1966–1969), v New Yorku *S.E.M. Ensemble* a *S.E.M. Orchestra* (1970–dodnes), v Ostravě *Ostravská banda* (2005–dodnes) a *ONO* (2017–dodnes)) a řady projektů (např. *Festival*

hudby výjimečných délek (1997) v Praze, Ostravské dny (2001–dodnes), Dny nové opery Ostrava (2014–dodnes), Beyond Cage Festival (2012) v New Yorku). Jako skladatel je Kotík autodidakt, i když kompozici studoval – nejdříve u Vladimíra Šrámka a hlavně u Jana Rychlíka v Praze (1959–1963), následně na Vídeňské hudební akademii u Karla Schiskeho a Hannse Jelinka (1963–1966). Již v začátcích své kariéry byl ovlivněn myšlenkami a koncepty Johna Cage. K jeho důležitým inspiračním zdrojům se později přiřadili Gertrude Stein, R. Buckminster Fuller a Ezra Pound. Autorova skladatelská tvorba zahrnuje symfonická, komorní i operní díla. Kotík je uměleckým ředitelem Ostravského centra nové hudby, žije a pracuje v New Yorku, kam se odstěhoval v roce 1969 (s častými pracovními návštěvami Ostravy a Prahy).

Titul *Three-In-One* je zastřešujícím názvem pro souběžné provedení mých tří sólových kompozic z nedávné doby: *Tuba mirum* (2019) pro tubu a perkuse, *No Agency* (2021) pro altovou flétnu a *Strings and Lines: Impartial Movement* (2021) pro housle. Vždy jsem byl fascinován procesy, které jsou na sobě nezávislé, avšak probíhají současně – a to nejenom v hudbě. Když si vezmete kupříkladu vesmír nebo molekuly či atomy, můžete rovněž nalézt procesy, které se odehrávají simultánně, nepředvídatelně se vyvíjejí, ale pokaždé vytváří organizovaný celek. Tato myšlenka pro mě byla vždy velice inspirativní.

Skladba *Tuba mirum* byla vytvořena pro tubu a další verze tohoto díla následně pro basový trombon či lesní roh. Svým způsobem se jedná o soubor variací bez tématu (v tradičním slova smyslu). Jako „téma“ zde funguje skupina tónových výšek, která – ačkoli je pozměňována a proměňována – neustále odkazuje ke svému původnímu tvaru. Podoba variační práce je v této kompozici, z důvodu absence jednoho tonálního centra či repetice, značně odlišná od běžného pojetí. Jedná se o neustávající sled proměn po sobě následujících tónových výšek a intervalů, které – přestože postrádají konkrétní, přímou vazbu – patří k sobě.

Dílo *No Agency* pro altovou flétnu bylo složeno během ledna a února 2021. Kompoziční proces uplatněný při psaní této skladby byl odlišný od všech mých předchozích děl: tóny, trvání/rytmy a pomlky byly vytvořeny spontánně, bez jakéhokoli plánu, jedna událost prostě následovala další. Novým kompozičním elementem bylo rovněž využití „tématu“, které je v průběhu skladby zopakováno celkem šestkrát. Forma (v tradičním slova smyslu) může být popsána jako ABACADACAEAF. Název díla byl inspirován těmito verši irské básnířky Eavan Boland:

Znát vše tak, jak to sama znám
Neboť můj soud a vztah
Nikam nevede, vůbec nikam
Ani můj zuřivý hněv
(překlad PK)

Petr Kotík

Petr Kotík – Three-In-One: Tuba Mirum, No Agency, Strings and Lines (2019–2021)

Petr Kotík (1942, Prague) has been an independent composer and musician throughout his professional life. As a conductor and flautist, he performs both his own compositions and works by composers whom he regards as relevant to his own musical concerns. Kotík's activities have always been guided by his sense of contextual issues within contemporary art and music. His ability as a performer and organizer have enabled him to realize projects often thought to be unrealistic. The projects Kotík has undertaken succeed partly thanks to his association with outstanding musicians. He has founded and directed music ensembles both in the Czech Republic and the U.S. – *Musica viva Pragensis* (1961–1964) and *QUaX Ensemble* (1966–1969) in Prague, the *S.E.M. Ensemble and Orchestra of the S.E.M. Ensemble* (1970) in New York, *Ostravská banda* (2005) and *ONO Orchestra* (2017) in Ostrava – and numerous projects – the festival “*Music of Extended Duration*” (1997) in Prague, *Ostrava Days* (2001), *New Opera Days Ostrava* (2014), and *Beyond Cage Festival* (2012) in New York. Although Kotík can be identified as a self-taught composer, he studied composition in Prague with Vladimír Šrámek and Jan Rychlík (1960–1963), and later at the *Akademie für Musik* in Vienna with Karl Schiske and Hanns Jelinek (1963–1966). Since the early stages of his career, Kotík has been influenced by the ideas and concepts of John Cage and later drew his inspiration from Gertrude Stein, R. Buckminster Fuller, and Ezra Pound. His work spans symphonic compositions, chamber works and opera. Kotík is the artistic director of *Ostrava Center for New Music* and lives and works in New York City with occasional working visits to Ostrava and Prague.

Three-In-One is the title for a simultaneous performance of three recent solo compositions: *Tuba mirum* (2019) for tuba and percussion, *No Agency* (2021) for alto flute, and *Strings and Lines: Impartial Movement* (2021) for violin. I have always been fascinated by independent simultaneities, not only in music. When we look at the universe or the molecules and atoms, we see simultaneous phenomena that proceed unpredictably but always form an organized whole. That has always been very inspiring to me.

Tuba mirum was composed for tuba with later versions for bass trombone and French horn. It is, in a way, a set of variations without a theme (in the traditional sense). The “theme” is usually a set of pitches that, although altered and transformed, always retains the feel of its original shape. Here, the lack of a single tonal center and the rejection of repetition makes the idea of variation very different. It is an ongoing transformation of successive pitches and intervals that, while lacking direct references, nevertheless belong together.

No Agency for alto flute was composed between January and February 2021. The compositional process for this piece was different from all my previous works: notes, durations/rhythms and pauses were composed spontaneously without a plan, going from one event to another. Another new compositional element for me was the use of a “theme,” which is reiterated six times throughout the piece. The form (in the classical

sense) can be described as ABACADACAEAF. The title was inspired by the words of the Irish poet Eavan Boland:

Knowing as I do
that my attentions has
No agency, none at all.
Nor my rage.

Petr Kotík

Chiyoko Szlavnic – Gradients of Detail (2005–2006)

Chiyoko Szlavnic (1967) je kanadská skladatelka a vizuální umělkyně, která působí v Berlíně. S kompozicí začala na začátku 90. let, nedlouho poté, co dokončila studium hudby na Torontské univerzitě (v Torontu se také narodila a vyrůstala). Od roku 1993 soukromě studovala u skladatele Jamese Tenneyho, ale jejich spolupráce byla ukončena v roce 1997, kdy získala štědrý grant (Fellowship Grant) z Akademie Schloß Solitude a musela urychleně odcestovat do Německa. Po absolvování této rezidence se odstěhovala do Berlína, kde se stala součástí rozrůstající se mezinárodní hudební scény. Ve své první a doposud jediné digitální, grafické partituře *Partial Response* (2000) pracovala s intervaly odvozenými z harmonické řady a s rázy. O několik let později vytvořila tři kresby, sestávající z jemných tahů tužkou, jež se staly východiskem pro její důležitou skladbu (*a*)*long lines: we'll draw our own lines*. Naznačený synestetický přístup se pro Szlavnic stal záhy výchozí kompoziční metodou a mezi roky 2004–2014 na jeho základě vznikla celá řada nových skladeb pro akustické nástroje; komorní ansámby a sinusové vlny; a dále také samostatná díla využívající sinusové vlny. Mnoho z těchto skladeb bylo provedeno či prezentováno ve zcela výjimečných akustických prostorech, které z jejich poslechu učinily jedinečnou zkušenost.

Gradients of Detail představuje autorčinu druhou grafickou partituru založenou na kresbě. Tento smyčcový kvartet vychází z postupů, s nimiž se Szlavnic poprvé setkala ve skladbě *Critical Band* (1988) Jamese Tenneyho. Uvedená kompozice se pro ní stala konceptuálním východiskem: skladatelka využila většinu tónového materiálu z Tenneyho kompozice. Výsledné dílo by bylo možné popsat jako zevrubný průzkum clusterů založených na jednoduchých intervalech, které jsou odvozeny z odlišných, avšak značně příbuzných harmonických řad. Pomalu se měnící hudební proud je prostoupen psychoakustickými jevy (rázy a kombinační tóny), jež jsou zvýrazněny pomocí tzv. čistých intervalů, a pomalými glissandy, která nastupují a občas jsou též odvíjena v unisonu. Původní kresby *Gradients of Detail* připomínají rostlinné struktury – byly inspirovány dětskými vzpomínkami na hedvábné, poněkud cizorodě vyhlížející tobolky klejich. Klejicha je jedinou rostlinou, na níž nádherný motýl monarcha stěhovavý klade svá vajíčka. Bohužel, v důsledku dnešních zemědělských

praktik kdysi všudypřítomné klejichy prakticky vymizely z migrační trasy těchto motýlů (východní část Severní Ameriky). Skladba *Gradients of Detail* byla objednána souborem Quatuor Bozzini prostřednictvím Kanadské rady pro umění.

Chiyoko Szlavnic

Chiyoko Szlavnic – *Gradients of Detail* (2005–2006)

Chiyoko Szlavnic (1967) is a Canadian composer and visual artist who is based in Berlin. She began composing in the early 1990s after completing her music studies at the University of Toronto (where she was also born and grew up). Szlavnic studied privately with composer James Tenney in Toronto from 1993 to 1997, she was whisked off to Germany by a generous Fellowship Grant from Akademie Schloss Solitude. Following her residency, Szlavnic moved to Berlin, where she immersed herself in a burgeoning international music scene. Szlavnic's first exploration of harmonic series-based intervals and beating patterns was in her first and only digital graphic score, *Partial Response* (2000). Several years later, she produced three delicate, pencil line drawings for her seminal composition, *(a)long lines: we'll draw our own lines*. This self-discovered synaesthetic approach quickly became Szlavnic's primary compositional method, giving rise to a plethora of new compositions for acoustic instruments, ensembles and sinewaves, as well as standalone sinewave works, between 2004–2014. Many have been performed or presented in extraordinarily resonant spaces, where the movement of sound produces singular listening experiences.

Gradients of Detail was Chiyoko Szlavnic's second drawing-based score. This string quartet was inspired by the concept of a 'critical band', which Szlavnic first encountered in James Tenney's 1988 composition: *Critical Band*. It became the conceptual basis behind the piece: Szlavnic set out to place most of the strings' pitch material within its boundary. The resulting piece is an intense exploration of clusters based on simple intervals derived from different, but closely-related harmonic series. The slowly-changing music is infused with psychoacoustic phenomena (beating and combination tones), highlighted through so-called pure (beatless) intervals, and slow glissandi that approach, and sometimes pass through unison. The *Gradients of Detail* drawings are reminiscent of plant structures – and they were indeed inspired by childhood memories of the silky, somewhat alien-looking milkweed pod. Milkweed is the only plant on which the beautiful Monarch butterfly will lay its eggs. Tragically, due to agricultural practices, the once-prolific milkweed is now largely absent from the butterflies' north-south migration route on the eastern side of North America. *Gradients of Detail* was commissioned by Quatuor Bozzini through the Canada Council for the Arts.

Chiyoko Szlavnic

Marc Sabat – Plainsound Duet (2018) + Les Duresses: Intonation after Morton Feldman #1 (2004)

Marc Sabat (1965) je kanadský skladatel ukrajinského původu, který žije od roku 1999 v Berlíně. Tvoří koncertní díla a instalace, pro něž čerpá inspiraci ze svého výzkumu rezonančních vlastností a percepčních charakteristik přirozeného ladění a vztahuje se při tom k různým hudebním žánrům – folku, experimentální a klasické hudbě. Často spolupracuje s dalšími umělci; vyhledává interakce s hudebníky a tvůrci z vizuálních a literárních oborů ve snaze objevit průsečíky v různých odvětvích a navázat tak dialog mezi rozličnými uměleckými formami a odlišnými kulturními tradicemi. Jeho díla jsou uváděna po celém světě. Sabat studoval skladbu, hru na housle a matematiku na University of Toronto, Juilliard School v New Yorku a na McGill University; rovněž studoval soukromě skladbu u Malcolma Goldsteina, Jamese Tenneyho a Waltera Zimmermanna. Společně s Wolfgangem von Schwinitzem vyvinul notační systém přirozeného ladění (*Extended Helmholtz-Ellis II Pitch Notation*) a je průkopníkem hudby psané a hrané v mikrotonálním přirozeném ladění. Vyučuje skladbu a intonační teorii a praxi na Universität der Künste v Berlíně.

Skladba *Plainsound Duet* vznikla v roce 2018. Jedná se o kompozici, která svým způsobem doplňuje mé dřívější duo *Gioseffo Zarlino*; podobným způsobem totiž využívá dva melodické mody, které rozdělují velkou tercii na celé tóny – velký celý tón (9/8) a malý celý tón (10/9). V případě této skladby kontrapunktická stylizace umožňuje, aby byla výška tónu c^1 plynule pozměňována o syntotické koma – někdy zní tedy výše, jindy níže a následuje pomyslnou cestu, kterou ve skladbě vytyčují jednoduché konsonance.

Les Duresses: Intonation after Morton Feldman #1 – Les Duresses představuje sbírku skladeb, která je stále „work-in-progress“ a zahrnuje díla pro housle či pro housle + další nástroj. Považuji tyto kompozice za jakési experimentální „intonační studie“, jež by bylo možné připodobnit např. k sérii skladeb *Studies for Player Piano* Conlona Nancarrowa. Couperin ve své době vytvářel soubory děl pro cembalo, jež byly určeny k domácímu provozování a nabízely potěšení ze samotné hry – svou sbírku vnímám podobným způsobem, s tím rozdílem, že moje kompozice mohou být též čas od času využity v poněkud formálnější podobě jako koncertní skladby. První dílo sbírky nese název *Intonation after Morton Feldman #1*. Jeho východiskem je dvojice vyladěných dvojjzvuků převzatých z nedokončené skladby Mortona Feldmana *Composition* (1984) pro sólové housle. Harmonicky komplexní přechody tvoří podstatu tohoto nového díla – usiluji o to, aby byly srozumitelné pro hráče i pro posluchače.

Marc Sabat

Marc Sabat – Plainsound Duet (2018) + Les Duresses: Intonation after Morton Feldman #1 (2004)

Canadian composer of Ukrainian descent Marc Sabat (1965) has been based in Berlin since 1999. He makes pieces for concert and installation settings, drawing inspiration from investigations of the sounding and perception of Just Intonation and relating to various music forms – folk, experimental and classical. He is a frequent collaborator, seeking interactions with other musicians and with artists of visual and literary modes to find points of shared exploration and dialogue between various forms of experience and different cultural traditions. His works are presented internationally. Sabat studied composition, violin and mathematics at the University of Toronto, at the Juilliard School in New York, and at McGill University, as well as working privately with Malcolm Goldstein, James Tenney and Walter Zimmermann. Together with Wolfgang von Schweinitz he developed the *Extended Helmholtz-Ellis II Pitch Notation* and is a pioneer of music written and performed in microtonal Just Intonation. He teaches composition and the theory and practice of intonation at the Universität der Künste Berlin.

Plainsound Duet was written in 2018. A companion piece to my earlier duo *Gioseffo Zarlino*, it similarly explores two possible melodic modes which divide the major third into wholetones, one larger (9/8) and one smaller (10/9). In this case, the counterpoint invites the middle note to continually change its tuning by a syntonic comma, sometimes higher, sometimes lower, by following a path suggested by simple consonances.

Marc Sabat

Les Duresses: Intonation after Morton Feldman #1 – This work-in-progress is a collection of pieces for violin or violin + instrument, conceived as experimental “intonation studies” in a sense parallel to Conlon Nancarrow’s *Studies for Player Piano*. Like Couperin’s books of music for harpsichord, I think of my collection as contemporary house music existing for private playing pleasure which might occasionally double as more formal concert music. The first piece in the series, titled *Intonation after Morton Feldman #1* take as a point of departure a pair of tuned dyads drawn from Morton Feldman’s unfinished *Composition* (1984) for solo violin. The harmonically complex transitions become the respective topics of the new piece, seeking to make these comprehensible to both player and listener.

Marc Sabat

Rudolf Komorous – Sine Titulo (2021)

Rudolf Komorous (1931) je český skladatel žijící od roku 1969 v Kanadě. Studoval hru na fagot u Karla Pivoňky na Pražské konzervatoři a skladbu u Pavla Bořkovce na Akademii múzických umění v Praze. V padesátých a šedesátých letech ho jeho zájem o českou

avantgardu přivedl do úzkého okruhu malířů, sochařů a spisovatelů, známého jako „Šmidrové“, ovlivněného dadaismem a surrealismem. V roce 1961 byl jedním ze zakladatelů souboru soudobé hudby *Musica viva pragensis*, kde působil až do roku 1968 jako fagotista. V letech 1959–1961 vyučoval hru na fagot a komorní hudbu na Centrální hudební konzervatoři v Pekingu a v letech 1970–1971 na Macalester College v Saint Paul v Minnesotě. V letech 1971–1989 pak působil na University of Victoria v Britské Kolumbii, mezi roky 1989–1994 zastával funkci ředitele na Škole soudobého umění v rámci Univerzity Simona Frasera v Britské Kolumbii. Katalog jeho skladeb čítá mnoho orchestrálních děl (mezi nimi 5 symfonií), skladeb pro sólové nástroje, zpěv i komorní obsazení. Mimo Ostravské dny je Komorousova tvorba v Čechách uváděna jen ojediněle. *Sine Titulo* pro flétnu, hoboj, anglický roh, 2 klarinety a fagot je zatím poslední skladbou letos devadesátiletého skladatele, který žije ve Victorii, BC.

„Chtěl bych poděkovat festivalu Ostravské dny za uvedení mé kompozice *Sine Titulo*. Ačkoliv je mi to líto, musím přiznat, že nikdy nepíši texty do programu. Nechci posluchače jakkoli ovlivňovat, radit jim, či poskytovat nějaký návod. Měli by skladbě jednoduše naslouchat s otevřenou myslí.“

Rudolf Komorous

Rudolf Komorous – *Sine Titulo* (2021)

Rudolf Komorous (1931) is a Czech composer living in Canada since 1969. He studied bassoon with Karel Pivoňka at the Prague Conservatoire and composition with Pavel Bořkovec at the Academy of Performing Arts in Prague. In the 1950s and 1960s, his interest in the Czech avant-garde brought him among “Šmidrové”, a small circle of painters, sculptors, and writers influenced by dada and surrealism. In 1961, he co-founded *Musica viva pragensis* and played bassoon in the ensemble until 1968. He taught bassoon and chamber music techniques at Beijing’s Central Conservatory of Music (1959–1961) and Macalester College in Saint Paul, Minnesota (1970–1971), went on to teach at the University of Victoria, British Columbia (1971–1989), and was the director of School for the Contemporary Arts at Simon Fraser University, British Columbia (1989–1994). His oeuvre comprises many orchestral works (including 5 symphonies) as well as compositions for solo instruments, vocalists, and chamber ensembles. Outside of Ostrava Days Festival, author’s music is only sporadically performed in the Czech Republic. *Sine Titulo* for flute, oboe, english horn, 2 clarinets, and basoon is the newest piece of Komorous that will turn ninety this year and lives in Victoria, BC.

“My thanks to Ostrava Days Festival for performing my composition *Sine Titulo*. I am sorry to say that I never write program notes. I do not wish to influence, advise, or in any way guide the audience. They should listen with open minds.”

Karel Ančerl – Skladba pro smyčcový orchestr ve čtvrttónech (1929)

Karel Ančerl (1908–1973) studoval kompozici, dirigování, hru na tympány a komorní hru na Pražské konzervatoři. V roce 1931 se podílel na realizaci opery *Matka* Aloise Háby jako asistující dirigent Hermanna Scherchena. Později u Scherchena dále pokračoval ve studiu dirigování a pracoval také s Václavem Talichem. V roce 1933 začal působit jako dirigent v Československém rozhlasu, avšak poté, co bylo Československo v roce 1939 obsazeno nacistickým Německem, musel tuto pozici opustit a následně byl internován v koncentračních táborech. Celá jeho rodina během války tragicky zahynula, Ančerl byl jediný, komu se podařilo přežít. Po roce 1945 se opět vrátil k dirigování, v letech 1947–1950 působil jako šéfdirigent Symfonického orchestru Československého rozhlasu a po roce 1950 stanul v čele České filharmonie. Období, kdy působil v tomto orchestrálním tělese, představuje vrchol jeho kariéry – procestoval s Českou filharmonií celý svět a jeho promyšlené interpretace děl standardního orchestrálního repertoáru byly kritikou hodnoceny velmi vysoko. Kromě toho hostoval též u významných evropských orchestrálních těles a v roce 1967 působil jako hlavní hostující dirigent u Londýnské filharmonie. Poté, co v roce 1968 Sovětský svaz podnikl invazi do Československa, opustil svou vlast a usadil se v Torontu. O rok později se stal hudebním ředitelem Torontského symfonického orchestru a jeho umělecký vliv na toto těleso byl opravdu značný – rozšířil jeho repertoár a začlenil do něj významná díla českých skladatelů, kupříkladu Smetany, Martinů anebo Suka. Ančerlův dirigentský odkaz je zachycen na mnoha nahrávkách, mezi nimiž vynikají zejména jeho osobité interpretace děl autorů jako např. Mozart, Brahms, Mahler či Stravinskij.

Zoran Minderovic

Skladbu pro smyčcový orchestr ve čtvrttónech, jejíž premiéru uslyšíme, napsal Karel Ančerl v době svého studia na Pražské konzervatoři rok před absolutoriem. Studoval sice kompozici ve třídě Jaroslava Křičky (kromě toho dirigování, hru na tympány a komorní hru – hrál zároveň slušně na housle a violu), ale docházel rovněž do třídy Aloise Háby, který vyučoval skladbu a harmonii ve čtvrttónovém a šestinótovém systému. Celá kompozice plyne v pomalém tempu a obsahuje typické atributy Hábovy školy, jimiž jsou používání čtvrttónové melodiky i harmonie a atematický sloh. Marně bychom hledali stopy nějaké klasické hudební formy. V úvodní části (*Adagio*) zazní celý orchestr v mohutné gradační vlně. Ve střední části (*Andante*) se v k sólovému violoncellu postupně přidávají sólové hlasy prvních houslí, violy a druhých houslí až zazní celý smyčcový kvartet v kontrapozici ke zbytku orchestru, doprovázející kontrapunktické předivo hlasů sólového kvartetu dlouze položenými akordy. Závěrečnou část (*Adagio*), kdy zazní opět tutti celého orchestru, pak sestupem do ticha uzavírá samotná viola. Ančerl absolvoval konzervatoř v roce 1930 *Sinfoniettou pro velký orchestr* s Českou filharmonií na Žofíně (v „normální“ notaci) – skladbu sám dirigoval a s

odstupem času se zdá, že to byl osudový okamžik pro jeho další hudební kariéru, kdy se prosadil především jako vynikající dirigent České filharmonie. Nicméně jeho *Skladba pro smyčcový orchestr ve čtvrttónech* je pozoruhodnou ukázkou výbojů tehdejší české hudební avantgardy.

Ivan Bierhanzl

Karel Ančerl – Skladba pro smyčcový orchestr ve čtvrttónech (1929)

Karel Ančerl (1908–1973) studied composition, conducting, percussion instruments and chamber music at the Prague Conservatory, he was Hermann Scherchen's assistant conductor in a 1931 production of Alois Hába's opera *The Mother*. Ančerl later studied conducting with Scherchen and worked with Václav Talich. In 1933, Ančerl started conducting for Czechoslovak Radio, when Nazi Germany occupied Czechoslovakia in 1939, Ančerl was dismissed from his job and interned in concentration camps. The only member of his family to survive concentration camps, Ančerl resumed his career in 1945, after directing the Czech Radio Orchestra from 1947 to 1950, Ančerl took over the Czech Philharmonic. During his time with the Czech Philharmonic, Ančerl's career flourished as he took his orchestra all over the world, receiving critical praise for his refined performances of the standard classical repertoire. In addition, he conducted many prominent European orchestras, also serving as guest conductor with the London Philharmonic in 1967. In 1968, when the Soviet Union invaded Czechoslovakia, Ančerl left the country, eventually settling in Toronto. The following year, he became music director of the Toronto Symphony Orchestra and his impact there was very significant: he expanded the orchestra's repertoire, performing works by important Czech composers, including Smetana, Martinů, and Suk. In addition, Ančerl's impressive recording legacy includes performances of music by e.g. Mozart, Brahms, Mahler, or Stravinsky.

Zoran Minderovic

Music for String Orchestra in Quarter Tones, whose premiere we will hear tonight, was written by Karel Ančerl during his time as a student at the Prague Conservatory, a year before his graduation. Though he studied composition in the class of Jaroslav Křička (whilst concurrently studying conducting, timpani, and chamber music, as he was also a capable violinist and violist), he sometimes attended the class of Alois Hába, who taught composition and harmony in the quarter-tone and sixth-tone systems. The composition flows along at a slow tempo and contains the typical attributes of Hába's school, which include the use of quarter-tone melodies and harmonies and an athenatic idiom. We would search in vain for traces of any classical musical forms. In the opening movement (*Adagio*), the entire orchestra is heard in a mighty gradational wave. The middle movement (*Andante*) sees the solo cello gradually joined by the solo voices of the first violins, violas, and second violins, until a full

string quartet is heard in contraposition to the rest of the orchestra, who accompany the contrapuntal mesh of the string quartet with sustained chords. The final movement (*Adagio*), in which we hear the orchestral tutti once again, is concluded by a solo viola before descending into silence. Ančerl graduated from the conservatory in 1930 with his *Sinfonietta for Large Orchestra*, performed by the Czech Philharmonic on Žofín Island in Prague (written in standard notation). Ančerl conducted the piece himself, and in hindsight, it seems that this was a fateful moment for the development of his career, in which he made a mark primarily as an excellent chief conductor of the Czech Philharmonic. Nevertheless, his *Music for String Orchestra in Quarter Tones* is a remarkable example of the creative ferment of the Czech musical avant-garde of the time.

Ivan Bierhanzl

John Cage – Five (1988)

Americký skladatel John Cage (1912–1992) zasáhl svým vlivem i ostatní druhy umění (tanec, divadlo, poezie, výtvarné umění, film), kde jeho podněty došly poměrně širokého uplatnění. Pro jeho tvorbu je charakteristický radikální rozchod s evropskou hudební tradicí i do té doby běžným chápáním umění. Po počátečních experimentech s hledáním nových zvuků dospívá Cage kolem roku 1950 k osobité koncepci hudby, která usiluje o překlenutí propasti mezi Uměním a Životem. Zdůrazňuje roli pozornosti v percepci umění a upozorňuje, že i ticho je plné zvuků (kterých si běžně nevšímáme). Podnětem mu byly přednášky D. T. Suzukiho o zen buddhismu, zejména učení o pluralitě center („každá bytost je středem Vesmíru“), které se stalo základem Cageova nového pojetí hudebního času a souhry (neboť nadále je v jeho díle každý hudebník pojímán jako nezávislá individualita).

Skladba *Five* byla napsána pro festival Wittener Tage für neue Kammermusik a jeho zakladatele Wilfrieda Brenneckeho. Dílo premiéroval Petr Kotík a S.E.M. Ensemble v dubnu roku 1989 v rámci zmíněného festivalu ve Wittenu. Kompozice trvá pět minut a je určena pro pět blíže nespecifikovaných nástrojů, z nichž má každý předepsáno pět hudebních „událostí“. Festival Wittener Tage für neue Kammermusik si v roce 1989 objednal u různých skladatelů díla, která měla trvat 3–7 minut; mezi těmito tvůrci byli zastoupeni i John Cage a Petr Kotík (Kotík zkomponoval *Dopisy Olze* na text Václava Havla; původně sedmiminutová skladba byla později rozšířena na padesát minut). V únoru 1996 Kotík kompozici *Five* upravil pro orchestr a provedl ji s S.E.M. Orchestra na koncertě v Lincoln Center v New Yorku.

John Cage – Five (1988)

The influence of American composer John Cage (1912–1992) has not been limited to music: his ideas have found broad appeal across diverse areas of art (dance, theater, poetry, visual art and film). His work is notable for its radical split with European musical tradition and the conception of art prevalent in the mid 1900's. Around 1950, after his initial

experimental search for new sounds, he came to a distinctive conception of music, striving to bridge the abyss between art and life. Cage emphasized the role of attention in the perception of art, pointing out that silence, too, is always filled with sounds (which normally remain unnoticed). D. T. Suzuki's lectures on Zen Buddhism fascinated Cage, especially the teaching on plurality of centers ("every being is the center of the Universe"), which became the basis of Cage's new conception of musical time and coordination (from this point on in Cage's work on, each musician was treated as an independent individual).

Five was written for the Wittener Tage für neue Kammermusik and its founder, Wilfried Brennecke. It was premiered at the festival in Witten by Petr Kotík and the S.E.M. Ensemble in April, 1989. The piece is five minutes long, for five undetermined instruments, each playing five musical "events". The 1989 Witten Festival commissioned a number of composers to compose pieces 3 to 7 minutes long, with John Cage and Petr Kotík among them (Kotík composed *Letters to Olga* on text by Václav Havel, a 7-minute long composition that was later expanded to a 50-minute piece). In February 1996, Kotík orchestrated *Five* to be performed at the S.E.M. Orchestra concert at Lincoln Center in New York.

James Ilgenfritz – Real And Unreal Irreversibilities (2020)

Skladatel a kontrabasista James Ilgenfritz (1978) vede soubor Anagram Ensemble a pravidelně vystupuje jako sólista. V červnu 2018 byl již podruhé rezidentním umělcem v experimentálním prostoru The Stone, který založil John Zorn. V rámci tohoto pobytu byly provedeny jeho skladby vytvořené pro soubory Momenta Quartet, The New Thread Saxophone Quartet, Supové/Moore/Choi Trio, či pro flétnistku Margaret Lancaster; autor zde rovněž představil kompozice pro sólový kontrabas od Anthonyho Donofria, Johna Kinga a Lucie Vítkové. Ilgenfritz jako interpret vystupoval v různých částech USA, Kanady, Evropy či Indonésie. Jeho významná vystoupení zahrnovala spolupráci např. s komponisty/improvizátory Pauline Oliveros, Rufusem Reidem či „Blue“ Genem Tyrannym a mnoha dalšími. Ingenfritz získal bakalářský titul v oboru hudební interpretace na University of Michigan a svá magisterská studia v oboru soudobá hudební interpretace pak absolvoval na University of California San Diego. Na Brooklyn Conservatory of Music do roku 2019 vedl výuku hry na kontrabas (Suzuki program). V současné době studuje v doktorském programu hudební kompozici, improvizaci a technologii na University of California Irvine.

Kompozice *Real And Unreal Irreversibilities* tematizuje běžné vnímání ladnosti a virtuozity jako domnělých ukazatelů vymezejících individualitu a osobitost hráče. Mezi sólovým kontrabasem a smyčcovým kvartetem neustále probíhá útržkovitý dialog, během něž se sólista snaží prosadit svůj „nativ“ a konceptuální pohyblivost, avšak jeho snaha vždy vyústí v ironickou parodii sebe sama, jež je navíc zesílena smyčcovým kvartetem, které jako „zrcadlová místnost“ odráží sólistovo počínání. Smyčcový kvartet ve skladbě do velké míry

funguje jako samostatná jednotka – vždy představuje sólistův „protiklad“ a groteskně paroduje jeho virtuózní hru.

James Ilgenfritz

James Ilgenfritz – Real And Unreal Irreversibilities (2020)

Composer and bassist James Ilgenfritz (1978) leads The Anagram Ensemble and performs regularly as a solo bassist. In June 2018 Ilgenfritz presented his second residency at John Zorn's venue The Stone, featuring world premieres of his compositions for the Momenta Quartet, The New Thread Saxophone Quartet, and the Supové/Moore/Choi Trio, and flutist Margaret Lancaster, as well as works for solo contrabass by Anthony Donofrio, John King, and Lucie Vítková. Ilgenfritz has performed throughout the US, Canada, Europe, and Indonesia. His notable performances include work with composer/improvisers Pauline Oliveros, Rufus Reid, "Blue" Gene Tyranny, and many others. Ilgenfritz holds a BA in Music Performance from University of Michigan and a MA in Contemporary Music Performance from University of California San Diego. He directed the Suzuki bass program at Brooklyn Conservatory of Music until 2019, when he returned to California to pursue his PhD in Music Composition, Improvisation, and Technology at University of California Irvine.

Real And Unreal Irreversibilities investigates the common understanding of fluency and virtuosity as supposed indicators of one's embodiment of selfhood. The solo contrabass is perpetually in fragmented dialog with the string quartet, with the soloist attempting to assert narrative agency and conceptual mobility, but always enveloped in an ironic parody of self, which is reinforced by the string quartet's "hall of mirrors" – style reflection on the soloist's actions. The string quartet, largely operating as a distinct unit, always functions as the "other", presenting a grotesque parody of the virtuosity presented by the soloist.

James Ilgenfritz

Matej Sloboda – write.cut.paste_DEL (2020)

Matej Sloboda (1988) je slovenský skladatel a dirigent. Studoval kompozici na VŠMU v Bratislavě (Ivan Buffa), na Kunstuniversität ve Štýrském Hradci (Beat Furrer) a na Universität für Musik und darstellende Kunst ve Vídni (Detlev Müller-Siemens). Jeho tvorba zahrnuje skladby orchestrální, pro komorní soubor, sólový nástroj, sbor, komorní uskupení s výrazným sólistickým nástrojem, ale i elektronická a multižánrová improvizovaná díla. Jeho kompozice byly uvedeny na mezinárodních hudebních festivalech (např. ISCM, SONIX, Muzicki Bienale ad.). Sloboda se zúčastnil skladatelských kurzů v Trstěnicích, na Varšavské jeseni či v rámci Hudebního bienále Záhřeb; svou tvorbu konzultoval se skladateli jako T. Murail, R. Saunders, K. Saariaho či G. F. Haas. Od založení komorního souboru EnsembleSpectrum (2012) je jeho uměleckým vedoucím a dramaturgem. Kompozice *Rhythm.Diagonale* pro basovou flétnu,

video a komorní ansámbl získala v roce 2019 ocenění Ján Levoslav Bella Prize. Sloboda je společně se skladatelkou Lenkou Novosedlíkovou a flétnistkou Evou Hruškovou členem experimentální hudební skupiny Critical Band.

write.cut.paste_DEL – jednotícím prvkem většiny mých kompozic je meta-řídící formo-, časovo- a tónovotvorný mechanismus v podobě číselných poměrů, které tvoří základní atom či buňku všeho. Ve skladbě *write.cut.paste_DEL* je to poměr 4:5:21. Determinuje celkovou délku skladby, trvání jednotlivých segmentů, je základem souzvuků, ale i všudypřítomným filtrem, který připouští jen určité ambity tónových výšek. Mnohoúrovňové využití poměru 4:5:21 prorůstá prakticky do všech možných prvků organizace – od harmonie až po tempo jednotlivých sekcí, které byly determinovány ještě před samotnou kompozicí skladby. Díky tomu se deset filtrovaných segmentů trvajících dvačtyřicet sekund překrývá s vrstvou hudebních prvků A, B, C, kde A představuje „kontrapunktickou“, B „rytmickou/mechanickou“ a C „kvazi statickou“ hudbu. Forma díla je dvakrát doplněna o tzv. volnou hudbu, kde neplatí žádné filtry ani časové limity. V zásadě by se dalo říci, že skladba sestává ze tří různých kompozic různých charakterů vymezených poměrem 4:5:21 v rozličných následnostech a trváních, které jsou „zapsané“, „vystřihnuté“, „vložené“ a následně nenávratně „mazané“ anebo jinak modifikované v průběhu samotného znění skladby. Konzistentnost kompozičních principů, anebo hledání nějakého jednotného charakteristického kompozičního jazyka jsou mi cizí. Popravdě, nebaví mě. Právě volnost, svoboda a radost (častokrát spojená s nejistým výsledkem) z experimentování, hledání, vrhání se do neznáma jsou tím, co by mohlo charakterizovat i mé ostatní tvůrčí počiny z posledních let.

Matej Sloboda

Matej Sloboda – *write.cut.paste_DEL* (2020)

Matej Sloboda (1988) is a Slovak composer and conductor. He studied composition at the Academy of Performing Arts in Bratislava with Ivan Buffa, at the Kunstuniversität in Graz with Beat Furrer and at the University of Music and Performing Arts in Vienna with Detlev Müller-Siemens. His work includes compositions for orchestra, chamber ensemble, solo instrument, choir, chamber ensemble with a dominant solo instrument, as well as electronic and multi-genre improvised works. Sloboda's compositions have been performed internationally at festivals such as ISCM, SONIX, Muzicki Bienale, etc. He has taken part in international composition master classes in Trstěnice, Warsaw Autumn Festival, Music Biennale Zagreb and worked in consultation with composers such as T. Murail, R. Saunders, K. Saariaho and G. F. Haas. Since the establishment of the chamber ensemble EnsembleSpectrum (2012), he has served as its artistic director and dramaturg. The composition *Rhythm.Diagonale* for bass flute, video and chamber ensemble was awarded the Ján Levoslav Bella Prize for composition in 2019. Sloboda, together with composer Lenka

Novosedlíková and flutist Eva Hrušková, are members of the experimental music group Critical Band.

write.cut.paste_DEL – the unifying elements in most of my work re the meta-controlling form, time, and a sound mechanism in the form of numerical ratios that form a basic atom or a cell of everything. In *write.cut.paste_DEL*, it is a 4:5:21 ratio. This ratio determines the total length, the duration of individual segments and represents the chord basis as well as ubiquitous filters transmitting only certain pitches. The multilevel 4:5:21 ratio interferes with virtually all possible elements of the organization, from the harmony to the pace of the individual sections that were determined before the actual composition of the piece. Due to this, ten forty-two-second filtered segments overlap with a layer of A, B, C music variations, where A represents “counterpoint”, B represents “rhythmic-mechanical” and C represents “quasi-static” music. The form of the work is twice supplemented by insertion patches – so-called free music, where no filters or time limits apply. In principle, the idea can be described as three different compositions with different characters implemented by the ratio 4:5:21 in various successions and durations, which are “written”, “cut out”, “inserted” and then irreversibly “deleted” or otherwise modified in the flow of the composition. Consistency of compositional principles, or the search for a uniform characteristic and compositional language seems foreign to me. Actually, I don’t like it. It is freedom, liberty and the joy (often linked to the uncertainty of the result) of experimentation, searching, throwing oneself into unknown territory that could characterize this and my other creative works in recent years.

Matej Sloboda

Pauline Kim – Crushed Coal to Dust (2020)

Pauline Kim Harris známá také jako PK anebo Pauline Kim je houslistka a skladatelka, nominovaná na cenu Grammy. Byla nejmladší studentkou, která byla přijata do třídy legendárního houslisty Jaschy Heifetze. Jako sólistka, hráčka či umělecká vedoucí působila a vystoupila v USA, Kanadě, Evropě, Asii i Austrálii. Do povědomí posluchačů vešla díky svému působení v klasickém avant-punkovém, houslovém duu String Noise. Pravidelně koncertovala se souborem Orpheus Chamber Orchestra a nadále spolupracuje s předními ansámblly zaměřenými na interpretaci soudobé hudby. Ve svém debutovém albu *Heroine* (Sono Luminus, 2019) se pokusila o osobitou re-kompozici Bachovy *Ciaccony* a Ockeghemovy skladby *Deo Gratias*. Kim absolvovala rezidence EtM Con Edison, Mabel Artist v Norman Bird Sanctuary a působila rovněž v Atlantském centru pro umění, kde spolupracovala se skladatelkou Annie Gosfield. Vytvořila skladby na objednávku pro St. George’s Choral Society, Stony Brook Contemporary Chamber Players, Experiments in Opera, 10 Hairy Legs,

Bloomington School of Music (projekt A4TY), Aperture Duo, barytonistu Thomasa Bucknera, harfenistku Melanie Genin a vizuální umělkyni/aktivistku Coco Fusco. Její díla provedl též soubor The Bang Group Davida Parkera a byly uvedeny v rámci programu Billa T. Jonese.

Skladba *Crushed Coal To Dust* je vstupem do spleti paralelních vesmírů – prchavým zobrazením alternativní reality, které je schopno vytrhnout vám srdce z duše a nechat jej rozplynout ve stratosféře jako kdyby se nic nestalo. Zlověstný motiv kontrabasu, poháněný přívalem dlouze držených tónů, se mísí se synkopickými, magnetizující melodiemi violoncella, které sestávají z glissandových smyček, výbušnými fragmenty violy a prchavými plochami tvořenými houslemi. Popisovaný hudební proud dovedně manipuluje s pocity napětí či tenze a jeho průběh je značně dramatický. Na konci zůstává jen pocit, jakási neurčitá stopa něčeho, co se mohlo, anebo nemuselo stát.

Pauline Kim

Pauline Kim – Crushed Coal to Dust (2020)

Pauline Kim Harris aka PK or Pauline Kim is a Grammy-nominated violinist and composer. The youngest student to have ever been accepted into the studio of legendary violinist Jascha Heifetz, she has appeared throughout the US, Canada, Europe, Asia and Australia as a soloist, collaborator and music director. Known for her work with classical avant-punk violin duo, String Noise, she has toured extensively with the Orpheus Chamber Orchestra and continues to collaborate with leading new music ensembles. Pauline's debut album, *Heroine* (Sono Luminus, 2019) – a reimagining of the Bach's *Chaconne* and Ockeghem's *Deo Gratias*. Pauline is the recipient of the EtM Con Edison Residency, Mabel Artist Residency at Norman Bird Sanctuary and an Associate Artist at the Atlantic Center for the Arts with composer Annie Gosfield. She has been commissioned by St. George's Choral Society, Stony Brook Contemporary Chamber Players, Experiments in Opera, 10 Hairy Legs, Bloomington School of Music's A4TY, Aperture Duo, baritone Thomas Buckner, harpist Melanie Genin and visual artist/activist Coco Fusco. Her work has also been performed by David Parker's The Bang Group and programmed by Bill T. Jones.

Crushed Coal To Dust is an entry to the interweb of parallel universes – a fleeting depiction of an alternate reality that tears your heart out of your soul, only to be released into the stratosphere like nothing happened. Driven by a drone-like undercurrent, an ominous motif in the double bass, overlapping with a syncopated, magnetic melody consisting of glissandi looping in the cello, the explosive fragmented outbursts in the viola and ephemeral textures in the violins manipulate suspense and drama. At the end, all that remains is a feeling, perhaps an intangible imprint of a phenomenon that may or may not have occurred.

Pauline Kim

TANEC / HUDBA / SVĚTLA

Pět zkušených umělců (dva tanečníci a tři hudebníci) se ve své improvizaci snaží o nalezení společného jazyka a jedinečné formy umělecké komunikace. Prostřednictvím tohoto společně ustanoveného „metajazyka“, k němuž vždy během vystoupení dospějí, jsou všichni účinkující schopni tento proces rozehrát, dále rozvíjet či v libovolný okamžik ukončit. Samotné představení pak přesahuje konání jednotlivých aktérů. Tanec a hudba se propojují a vytváří novou formu.

Trio Kimmig-Studer-Zimmerlin je smyčcové trio, které se věnuje improvizaci. V posledních letech získal soubor značný mezinárodní věhlas svými koncerty a nahrávkami. Trio rovněž často spolupracuje s dalšími hudebníky jako John Butcher, George Lewis, Gerry Hemingway, Elliott Sharp a mnozí další.

Lilo Stahl a Michael Shapira se již mnoho let intenzivně zabývají improvizací – jak na jevišti, tak ve své pedagogické práci. Oba umělci se výrazně zasadili o to, že improvizace nyní hraje důležitou roli v současných tanečních představeních.

Světelný design, který je dílem Olafa Reutera, pak vytváří iluzi, že se prostor sálu neustále proměňuje – to velmi důmyslně ovlivňuje a podporuje celkové vyznění tance a hudby.

DANCE / MUSIC / LIGHTS

Five experienced artists (two dancers and three musicians) find a common language and specific forms of artistic communication in their improvisation. Through the meta language found together, which always happens in the moment, all performers are able to initiate, further develop and end a process at any time. Thus the performance points beyond individual statements of the participants. Dance and music combine to create a new form.

Trio Kimmig-Studer-Zimmerlin is an improvising string trio that has made an international name for itself in recent years through its concerts, recordings and collaborations with other musicians such as John Butcher, George Lewis, Gerry Hemingway, Elliott Sharp and many others.

Lilo Stahl and Michael Shapira have worked intensively with improvisation for many years, both on stage and as teachers. These two artists have made a significant contribution to the fact that improvisation in dance plays a major role in current dance events.

The light design by Olaf Reuter makes the space perpetually re-experienced and thus intervenes and supports dance and music in a very sophisticated way.

Giacinto Scelsi – Manto I (1957)

Excentrický hrabě Giacinto Scelsi (1905–1988) pocházel ze starého italského rodu. Dětství strávil na zámku Valva, kde se mu dostalo vzdělání v latině, šermu a hře v šachy. Jako dítě trávil hodně času improvizováním na klavír, což prý byla jediná situace, kdy strpěl, aby mu matka česala vlasy... Jeho hudební vzdělání bylo kusé, znal se s italskými futuristy; stopy jejich vlivu nese balet *Rotative*, provedený v Paříži 1931. Zajímal se o Schönbergovu dvanáctitónovou techniku, kterou studoval ve Vídni u jednoho z jeho žáků. Před válkou žil v Paříži a v Londýně jako dandy a zajímal se o ezoteriku. Mezi jeho přátele patřil i básník Henri Michaux. V té době také údajně navštívil Indii a Tibet. Po vypuknutí války jej opustila žena Dorothy, Angličanka, která neunesla tíhu situace ve zneprátené zemi a odjela prvním vlakem do Anglie. Nikdy o ní už pak neslyšel. Přesto ho tato ztráta bolestně zasáhla a zůstal až do konce života sám. Po nervovém zhroucení trávil celé dny u klavíru a do nekonečna se vposlouchával do jediného, opakovaného tónu. Z této zkušenosti pak povstala jeho osobitá, meditativní hudba, kterou v jakémsi transu předzpěvoval placeným zapisovatelům. Nezvyklý způsob tvorby vlastně vycházel z aristokratických zvyklostí – i jeho předkové využívali písničkářů, přestože sami dovedli číst a psát. Až do osmdesátých let byl hrabě Scelsi obskurní figurou, známou jen v úzkém okruhu a většinou byl považován za podivína. Postupně se jeho hudba (za přispění skladatelů jako Gérard Grisey, Adrian Jack, Tristan Murail a Horațiu Rădulescu) dostávala na koncertní pódia a začala budit pozornost. Po Scelsiho smrti se ozval hlavní z jeho zapisovačů, Vieri Tosatti (1920–1999), skandalizujícím článkem, v němž se prohlašoval za pravého autora Scelsiho skladeb. Bez ohledu na to, že Tosattiho výpovědi byly silně překrouceny bulvárním novinářem a Tosatti sám se nakonec od článku distancoval, jeho podíl na většině Scelsiho skladeb byl bez pochyby nemalý – staral se o onu řemeslnou stránku kompozice, včetně dirigování a nacvičování skladeb, zatímco Scelsi si pro sebe vyhradil ideovou a inspirační složku. Role skladatele byla tedy rozdělena mezi dvě osoby. Nicméně za autora stále pokládáme Scelsiho, neboť to byly jeho kompoziční záměry, které s využitím Tosattiho či dalších osob realizoval.

„*Mantó* je jméno věštkyň. Pravděpodobně pocházela ze starověkého Řecka či z nějakého starobylého území v oblasti Středozevního moře. Jak víte, věštkyňe někdy lidem předpovídaly dobré věci, jindy věci špatné. Občas dokázaly působit i hrůzostrašně, avšak většinou pouze odpovídaly na otázky – ať už běžnou řečí či ve formě písně.“ – Giacinto Scelsi

Skladba *Manto I* pro sólovou violu staví před hráče nesmírné technické obtíže. Odhlédneme-li od vyžadovaného extrémního rozpětí prstů, je interpret nucen provádět celou řadu nástrojových technik. Odlišení zvuku smyčcového nástroje je docíleno pomocí flažoletů, *pizzicata*, hraním na kobylce či na hmatníku, rozmanitými *vibraty* a „škrábanými“ tóny. Často je vyžadováno souběžné provedení různých technik, kupříkladu realizace flažoletu na jedné struně a širokého *vibrata* na další struně. Z tohoto důvodu je dílo notováno až na čtyřech notových osnovách, aby interpret jasně viděl, na které ze strun má být daný tón zahrán.

Skladba *Manto I* je datována rokem 1957, dle Tosattiho údajů na partituře však byla kompozice zapsána až po roce 1964. Scelsi byl značně velkorysý, co se datace skladeb týče. Je třeba totiž brát v potaz, že autor své skladby/improvizace též nahrával na magnetofonové pásky a k jejich transkripci nezřídka docházelo až několik let po jejich vzniku. Můžeme tedy pracovat se dvěma časovými údaji: vznikem samotné kompozice (např. ve formě skladatelovy nahrávky) a jejího následného zapsání.

Friedrich Jaecker (upraveno)

Giacinto Scelsi – Manto I (1957)

The eccentric count Giacinto Scelsi (1905–1988) was a descendant of an old Italian family. He spent his childhood on the Valva castle where he was educated in Latin, fencing and chess playing. As a child, he spent lots of time improvising on piano which, they say, was the only situation in which his mother was allowed to comb his hair... His musical education was fragmentary, he was acquainted with the Italian futurists as the traces in Scelsi's ballet *Rotative* realized in Paris in 1931 can prove. He was interested in Schönberg's twelve-tone technique and he studied it with one of his students in Vienna. Before the war he lived in Paris and London as a dandy interested in esoterics. The poet Henri Michaux was among his friends. Allegedly, he visited India and Tibet around this time. After the war broke out, Scelsi's wife Dorothy, who was English, left him on the first train to England, unable to carry the weight of the situation of staying in enemy country. He never heard from her again. This loss hurt him deeply and he lived alone for the rest of his life. After a breakdown, he would spend full days at the piano listening to a repeated single tone. This experience gave rise to his original, meditative music which, in a kind of trance, he would sing to his paid recorders. The uncommon manner of creative work actually followed the aristocratic habits – his ancestors too would have used penmen even though they could read and write themselves. Up to the 1980s, count Scelsi was an obscure figure known only in a narrow circle, and he was usually regarded as a freak. Gradually, with the aid of composers such as Gérard Grisey, Adrian Jack, Tristan Murail and Horațiu Rădulescu, his music got to concert halls and began to arouse attention. After Scelsi's death, his main recorder, Vieri Tosatti (1920–1999) made himself public with his scandalizing article where he proclaimed himself to be the true composer of Scelsi's pieces. Regardless the fact that Tosatti's statements were strongly misinterpreted by a tabloid journalist and the fact that Tosatti himself disavowed the article afterwards, his contribution to majority of Scelsi's compositions undoubtedly was not small – he took care of the craft of composing, including conducting and rehearsing the composition while Scelsi would reserve for himself the aspect of ideas and inspiration. The composer's role was therefore divided between two people. Nevertheless, we continue to regard Scelsi as the creator, as these are his compositional intentions that he realized with the help of Tosatti and others.

“*Manto* is the name of a Sibyl. My stamps point to an origin in ancient Greece or somewhere in the archaic territory of the Mediterranean. As you know, oracles sometimes prophesy good things, sometimes bad things. They can occasionally also be terrifying, but often they only answer questions, either through speech or song.” – Giacinto Scelsi

The performance difficulties in *Manto I* for viola solo are extraordinary. Aside from extremely stretched fingering, the player is required to execute a large variety of performance techniques. Differentiation of the string instrument sound is achieved through harmonics, *pizzicato*, playing on the bridge or on the fingerboard, manifold vibratos and “scratched” pitches. Often the simultaneous execution of various performance techniques is required, for instance, harmonics on one string and a wide vibrato on another string. For that reason, the pitches are notated onto as many as four staff systems so that the performer can see exactly on which string a tone has to be performed. *Manto I* is dated 1957, but indications are that Tosatti wrote the score of *Manto I* only after 1964. Scelsi often handled the dating of his works very generously. One should, however, consider that many of his improvisations were probably only transcribed years after their genesis (Scelsi also recorded his improvisations on tape) and that there could be two dates of origin: that of the improvisation and that of the transcription.

Friedrich Jaecker (edited)

Theo Nabicht – Zahlen die stillstehen, irgendwo in einem fernen gewöhnlichen Sommer (2007)

Theo Nabicht (1963) je hudebník (hraje na saxofon, basový klarinet, kontrabasový klarinet) a skladatel. Hru na saxofon, flétnu a klavír studoval na Hochschule für Musik Hanns Eisler v Berlíně a následně pokračoval ve studiu na Konzervatoři ve Štrasburku, kde se specializoval na hru na basový klarinet. Od roku 1985 se intenzivně věnuje interpretační činnosti a podílel se na různých projektech společně s hudebníky jako např. Bert Wrede, Mauro Gnechi, Thierry Madiot, Michail Alperin, Anthony Braxton, Peter Kowald či Fred Frith. Je dlouholetým členem souboru Kammerensemble Neue Musik Berlin a hostoval v souborech Klangforum Wien či Ensemble Modern. Rovněž komponuje hudbu pro divadelní představení a taneční či televizní produkce. V posledních letech se usilovně věnuje sólové hře a soustřeďuje se na interpretaci skladeb současných skladatelů a také svých vlastních děl.

Název kompozice *Zahlen die stillstehen, irgendwo in einem fernen gewöhnlichen Sommer* (Čísla nehnutě stojí někde v dávném, obyčejném létě) v sobě zahrnuje několik rovin. Zaprvé, jde o úryvek z básně *Alphabet* (Abeceda) dánské autorky Inger Christensen. Její texty mě provázejí řadu let a neustále mě ovlivňují. Autorčin krystalicky čistý, dvouvrstvý jazyk mě nutí o její poezii stále znovu a znovu přemítat či diskutovat – pomáhá mi rovněž v nacházení a

rozdílení mého vlastního hudebního jazyka. Zadruhé, tato skladba je věnována hudebníkovi Wolfgangu Stryi, na jehož kontrabasový klarinet budu dnes hrát. Odešel náhle. Je neuvěřitelné, jak lidský život může najednou skončit. Vše, co bylo započato, zůstává nedokončeno. Po mnoho let jsem se snažil pokračovat v jeho odkazu a rozvíjet jej. Jedná se o první skladbu, kterou jsem pro tento nástroj napsal. Dovedla mě někam jinam – hudebně i lidsky.

Theo Nabicht

Theo Nabicht – Zahlen die stillstehen, irgendwo in einem fernen gewöhnlichen Sommer (2007)

Theo Nabicht (1963) is musician (saxophone, bass clarinet, contrabass clarinet) and composer. He studied saxophone, flute and piano at the Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler and afterwards he studied at the Conservatoire de Strasbourg, specializing in bass clarinet. After 1985 he gathered performance experience in collective projects with musicians such as Bert Wrede, Mauro Gnecci Thierry Madiot, Michail Alperin, Anthony Braxton, Peter Kowald, or Fred Frith. He is a long time member of the Kammerensemble Neue Musik Berlin and has performed as a guest with Klangforum Wien and Ensemble Modern. Additionally, he worked as a composer for theater, dance and television productions. In recent years, Theo Nabicht is appearing increasingly as a soloist, focusing in this capacity on compositions by contemporary composers as well as compositions of his own.

Zahlen die stillstehen, irgendwo in einem fernen gewöhnlichen Sommer (Numbers standing still somewhere in a distant ordinary summer) – for me this title has several aspects. On the one hand it is a quote from a poem by the Danish writer Inger Christensen: *Alphabet*. This has accompanied and touched me for many years. Her crystal clear, double-walled language stimulates me to think and discuss again and again, and helps me personally to develop my musical language. On the other hand, this composition is dedicated to the musician Wolfgang Stryi, whose contrabass clarinet I play today. He passed away unexpectedly. Unbelievable how suddenly life can end. Everything that has been started remains unfinished. For many years I have tried to carry on and pass on this legacy. This composition was the first that I wrote for this instrument. It took me somewhere else, musically as well as humanly.

Theo Nabicht

Peter Seabourne – Julie Dances (2019)

Peter Seabourne (1960) je skladatel působící v Lincolnshire. Vyrostl na rozlehlém statku ve Wiltshire, kde jej vychovávala jeho babička. Zážitky z dětství a dospívání v něm

vzbudili značnou vášeň ke komponování. V roce 1980 byl přijat na prestižní Univerzitu v Cambridgi, kde studoval kompozici pod vedením Robina Hollowaye. Následně v roce 1983 získal doktorát v oboru skladba na Univerzitě v Yorku. Během svých studijních let vyhrál dvě národní ceny a jeho hudba byla hojně interpretována po celé Velké Británii. Nicméně postupně v něm sílil pocit nespokojenosti s jeho kompozičními výsledky a začal nenávidět mnohé aspekty světa nové hudby. V důsledku toho v průběhu dalších dvanácti let vůbec nekomponoval. V roce 2001 u něj shodou mnoha okolností došlo k náhlému skladatelskému „probuzení“; objevil „nový hlas“ a v návalu inspirace vytvořil mnoho děl – čtyři symfonie, sedm koncertů, komorní i vokální kompozice a zvláště oceňovanou sérii devíti rozsáhlých skladeb pro klavír nazvanou *Steps* (Kroky). Od roku 2004 vyhrál několik mezinárodních cen a jeho díla byla hrána a vysílána v Evropě, Severní a Jižní Americe anebo v Číně. Autorův hudební jazyk stojí mimo běžné kompoziční postupy nové hudby, k níž zůstává do velké míry nadále skeptický. Jeho skladby jsou neskrývaně upřímné, emocionálně působivé, často lyrické a vždy rytmicky vynalézavé, avšak vyhýbají se povrchní „přístupnosti“. Seabourne jde svou vlastní cestou...

K vytvoření cyklu skladeb *Julie Dances* (Julie tančí) mě inspirovala fotografie tančící malé dcery Ondřeje Vrabce. Dílo zahrnuje sedm drobných, nevinných tanečků v různých stylech a je určeno pro sólový lesní roh. Každý z tanců je založen na anglické dětské říkance a jeden z nich dokonce svým způsobem vypráví příběh. *Dance Little Baby!* (Tancuj, děťátko!) zachycuje dítě, kterému zpívá jeho matka – letmo se zde rovněž mihnou úryvky z děl jiných skladatelů. Charakter skladby *Incy Wincy* (přeneseně „Malinkatý [pavouček]“, celý název říkanky zní *Incy Wincy [Spider]* – pozn. překl.) je poněkud strašidelnější a vypráví o pavoukovi, který se snaží šplhat nahoru okapem, ale déšť jej nakonec spláchne zpět dolů. *Ladybird, Ladybird* (Beriško, Beriško) je o berušce, která v panice pospíchá zpět ke svému hořícímu domečku. V části *Little Boy Blue* (Hoch v modrém) hraje ve svém (vzdáleném) snu hoch/pasáček na roh, zatímco jeho nehlídané pasoucí se stádo ovcí není zcela v bezpečí. A *Hunting We Will Go* (Vyrazíme na lov) je rozpustilou a skotačivou skladbičkou plnou vzrušení. *Dr Foster* (Doktor Foster) se cestou do Gloucesteru snaží v dešti obezřetně našlapovat, ale neustále naráží na samé kaluže. Skladba *Ring-a-Ring-a-Roses* (V kruhu okolo růží) je zběsilou, vířivou tarantelou...

Peter Seabourne

Peter Seabourne – Julie Dances (2019)

Peter Seabourne (1960) is a Lincolnshire-based composer. He grew up in a large farmhouse in Wiltshire with his grandmother. Somehow this fostered a childhood passion for composing. He won a place in 1980 to Cambridge to read Music, studying with Robin Holloway. In 1983, he moved to York University, taking a doctorate in composition. During these student years he won two national prizes and was widely performed in the UK.

However, he became increasingly dissatisfied with his work, and grew to hate much in the new music world. This led to him to abandon writing completely for some twelve years. In 2001, a chance set of circumstances caused a sudden reawakening; a new voice simply “arrived”, along with a flood of new pieces, including four symphonies, seven concerti, chamber and vocal pieces, and a widely acclaimed series of nine large-scale piano cycles called *Steps*. Since 2004, he has won several international prizes and his work has been played and broadcast across Europe, the Americas and China. Seabourne’s language stands apart from much in contemporary writing, for which he retains a large measure of distrust. It is overtly communicative, emotionally powerful, often lyrical and always rhythmically inventive, yet shuns thin “accessibility”. He follows his own path...

Julie Dances – inspired by a photo of Ondřej Vrabec’s young daughter dancing, I wrote seven innocent little dances in various styles for solo horn. Each takes an idea from an English nursery rhyme though only one really tells the story. *Dance Little Baby!* finds a child being sung to by its mother – fragments of other composers make fleeting appearances. *Incy Wincy* explores the creepier tones of the horn as the spider climbs and falls. *Ladybird, Ladybird* finds the insect already scurrying back to its burning house in a panic. *Little Boy Blue* is only playing his horn in his (distant) dreams whilst his unwatched sheep are certainly not safely grazing. *A Hunting We Will Go* is frolicsome and capering, with whoops of excitement. *Dr Foster* treads cautiously to Gloucester but keeps finding the puddles. *Ring-a-Ring-a-Roses* whirls in a frantic tarantella...

Peter Seabourne

Nikolaus Schlierf – Twelve Monkeys (2021)

Violista Nikolaus Schlierf (1969) studoval v Norimberku u Hanse Kohlaseho, ve Frankfurtu nad Mohanem u Jörga Heyera a ve Freiburgu u Gartha Knoxe a Johannese Lüthyho. V letech 1996–1998 byl členem mladého orchestru Německé filharmonie a v období let 1995–2006 byl sóloviolistou Ensemble Resonanz (Hamburg). Od roku 2001 vystupuje s berlínským souborem Sonar Quartett. V tom samém roce byl sólistou světové premiéry *Requiem pro sólovou violu* Borise Guckelsbergera konané v rámci edinburgského festivalu Fringe. Je členem Ostravské bandy a pravidelně hostuje u komorních souborů Berliner Ensemble, Neue Musik Berlin atd.

Twelve Monkeys (Dvanáct opic) – ve svých skladbách využívám looper a často mě něco překvapí. Když pracuji na kompozici a stanovím v jejím rámci určitá pravidla či zásady, vždy si ponechávám možnost je všechny „zahodit“ a zbavit se jich – pokud mě samotná hudba vede k tomu, abych tak učinil.

Twelve Monkeys:
dvanáct apoštolů, dvanáct barev,

oktáva je rozdělena na dvanáct stejných částí, dvanáct měsíců,
číslo dvanáct je v bibli až absurdně důležité,
dvanáct kmenů, trůn krále Šalamouna zdobilo dvanáct lvů,
izraelité obětovali dvanáct býčků, dvanáct beranů, dvanáct kozlů (4. Mojžíš 7,87),
dvanáct *Etud* Fryderica Chopina a dvanáct *Preludií* Clauda Debussyho,
podle starověké řecké mytologie žilo na nebesích dvanáct Titánů,
podobně je tomu i v severské mytologii, kde se mluví o dvanácti Nebeských Palácích,
v matematice je číslo dvanáct považováno za krásné: jedná se o „třidimenzionální dotykové číslo“,
v roce 1995 natočil Terry Gilliam sci-fi film o viru/pandemii s názvem: *Twelve Monkeys*.

Nikolaus Schlierf

Nikolaus Schlierf – *Twelve Monkeys* (2021)

Violist Nikolaus Schlierf (1969) studied in Nuremberg with Hans Kohlhasse, in Frankfurt with Jörg Heyer, and in Freiburg with Garth Knox and Johannes Lüthy. Between 1996 and 1998, he was a member of the youth orchestra of the German Philharmonic Orchestra, and from 1995 to 2006, he was the solo violist of Ensemble Resonanz Hamburg. Since 2001, he has performed with Sonar Quartett Berlin, and in 2001 was the soloist at the world premiere of Boris Guckelsberger's *Requiem for Solo Viola* at the Edinburgh Fringe Festival. He is a member of Ostravská banda and he is a regular guest of the chamber ensembles Berliner Ensemble, Neue Musik Berlin, and others.

Twelve Monkeys – my work with loop station is always a surprise, even for myself. When I build a piece and work out rules or ways of doing it, I always use the freedom to throw it all overboard, when the music inspires me to escape or to leave it.

Twelve Monkeys:

twelve apostles, twelve colours,
the octave is divided in twelve equal parts, twelve months,
the number twelve in the bible is absurdly important,
twelve tribes, King Solomon's throne was surrounded by twelve lions,
the Israelites sacrificed twelve bulls, twelve aries and twelve billy goats (4. Mose 7,87),
Frédéric Chopin's twelve *Etudes* and Claude Debussy's twelve *Préludes*.
In old Greek mythology were in god's heaven twelve Titanes,
similar in the Nordic mythology, twelve Heavenly Palaces,
in mathematics the twelve has a very beautiful quality: it is the "three-dimensional kissing number",
The science fiction movie by Terry Gilliam from 1995 about a virus/pandemic is entitled *Twelve Monkeys*.

Ana Maria Rodriguez – La machine à gloire (2020)

Ana Maria Rodriguez studovala skladbu, hru na klavír, historii a filozofii v Buenos Aires. Následně se přestěhovala do Barcelony, kde dále studovala elektronickou hudbu a algoritmickou kompozici ve Phonos Studios. V roce 1993 byla pozvána německou organizací Fraunhofer-Gesellschaft, aby se zapojila do několika audio projektů probíhajících na tamním ústavu pro umělou inteligenci. Rodriguez od té doby vytvořila mnoho skladeb, koncertních instalací, kombinovala různá média, psala hudbu pro divadelní produkce a využívala při tom značné množství nástrojů zahrnujících též live electronics a počítačovou technologii. V roce 2005 založila soubor Les Femmes Savantes, který se skládá výhradně z žen. Spolupracovala s mnoha umělci z rozličných oborů, např. s Melitou Dahl, Andreasem Köpnickem, Joannou Rajkowskou (video) či s básníkem Ronem Winklerem. Od roku 2015 se v úzké spolupráci s belgickým režisérem Ingridem von Wantochem Rekowski a americkým scénografem Fredem Pommerehnem podílí na vytváření hudebně-divadelní instalace *The Stereoscope City*, která byla již prezentována v Remeši, Marseille, Berlíně, Hannoveru a v Kao-siung (Tchaj-wan). Její díla byla provedena na významných evropských a světových festivalech (např. Donaueschinger Musiktage, Forum Neuer Musik, MaerzMusik-Festival für Zeitfragen, Transmediale Berlin, Wien Modern atd.). Rodriguez žije a pracuje v Berlíně.

Skladba *La machine à gloire* je určena pro amplifikovaný kontrabasový klarinet a dvě efektové jednotky. Měla jsem velké štěstí, že jsem při několika příležitostech mohla spolupracovat s Theo Nabichtem a poznala jsem tak zblízka zvuk kontrabasového klarinetu. V tomto díle jsem se pokusila překročit běžné možnosti tohoto nástroje a pomocí dvou efektové jednotky (whammy a distortion pedál) dosáhnout „nemožného“: využití glissanda, skoků v tónovém prostoru či uplatnění zkreslení. Chtěla jsem též vytvořit skladbu, která by spočívala v transformaci velmi omezeného zvukového materiálu a tím pádem si poněkud pohrávala s naší pamětí. To, co jsme již slyšeli, se následně objevuje znovu, avšak s několika pozměněnými parametry. Použité efekty tomuto způsobu práce napomáhají... Název díla pochází ze stejnojmenného románu francouzského autora jménem Auguste de Villiers de L'Isle-Adam. V jeho knize jsou na mnoha různých úrovních tematizovány otázky úspěchu a selhání. Přeji Theo Nabichtovi hodně zdarů při interpretaci této kompozice.

Ana Maria Rodriguez

Ana Maria Rodriguez – La machine à gloire (2020)

Ana Maria Rodriguez studied composition, piano, history, and philosophy in Buenos Aires. She moved to Barcelona where she studied electronic music and algorithmical composition at Phonos Studios. In 1993, the Fraunhofer Gesellschaft (Germany) invited her to develop several audio projects for its Artificial Intelligence faculty. Since this time,

Rodriguez has composed many pieces, concert installations, mixed media and music theater works for a wide range of instruments using live-electronics and computer technology. In 2005, she founded the women-only ensemble Les Femmes Savantes. She collaborated with many artists from different genres like Melita Dahl, Andreas Köpnick, Joanna Rajkowska (video) and the poet Ron Winkler. Since 2015, has collaborated with the Belgian director Ingrid von Wantoch Rekowski and the American stage designer Fred Pommerehn on the Music Theater Installation *The Stereoscope City* with performances in Reims, Marseille, Berlin, Hannover and Kaohsiung (Taiwan). Her works have been performed at major festivals throughout Europe and abroad (e.g. Donaueschinger Musiktage, Forum Neuer Musik, MaerzMusik-Festival für Zeitfragen, Transmediale Berlin, Wien Modern, etc.). Rodriguez lives and works in Berlin.

La machine à gloire for amplified contrabass clarinet and two effect units – I have had the good fortune to work with Theo Nabicht on several occasions and to explore the sound of the contrabass clarinet together more deeply than usual. For this piece, we set out to make the “impossible” possible for the instrument by means of two machine-like whammy and distortion pedals: Glissandi, leaps in tonal space and distortions that go beyond the capacities of the contrabass clarinet. I also wanted to write a piece that relies on the transformation of very limited sound material and thus plays with our memory. What we have already heard becomes unheard by changing a few parameters. The machines help with this... I’ve chosen the title from the novel of the same name by Auguste de Villiers de L’Isle-Adam, in which he poses the questions of success and failure on the most diverse levels. I wish Theo Nabicht much success with this performance.

Ana Maria Rodriguez

Jordan Dykstra – A Known Unknown (2016)

Jordan Dykstra (1985) je houslista a skladatel, který působí v Brooklynu. Zajímá jej vztah interpret-skladatel-posluchač a ve svém díle se jej snaží prozkoumávat pomocí využití konceptuálních, grafických a textových prvků. Jeho filmová hudba se objevila na četných filmových festivalech (Cannes, Sundance, Rotterdam, Tribeca, Toronto atd.) a autorovy komorní skladby zazněly v mnoha koncertních sálech po celém světě (Tokio, Reykjavík, Curych, Portland, Brusel, Berlín atd.). Dykstrovo CD *The Arrow of Time* (2020) bylo časopisem *The Wire* zařazeno mezi nejlepší alba v oblasti moderní kompozice a internetová platforma Bandcamp jej zahrnuje do výběru Nejlepších alb soudobé hudby za rok 2020.

Kompozice *A Known Unknown* (Známé Neznámé) kombinuje přesně vnotované (komponované) plochy a textové instrukce pro improvizaci. Toto šedesáti minutové dílo je rozděleno do deseti sekcí a osciluje mezi „Neznámými“ (improvizovanými) a „Známými“ (neimprovizovanými) částmi. Improvizace v „Neznámých“ sekcích je inspirována nebeskými

událostmi a vesmírnými tělesy, jakými jsou gravitační síla, vznik hvězd, samotné hvězdy, planety, měsíce, pulsary (pulzující hvězdy), kvasary (extrémně svítivá jádra galaxií, v jejichž středu se nachází superobří černá díra), souhvězdí, nebuly (mračna plynů a prachových částic) či dopady astronomických těles; v kompozici se snažím tyto nebeské události a vesmírná tělesa „rozezvučit“.

Jordan Dykstra

Jordan Dykstra – A Known Unknown (2016)

Jordan Dykstra (1985) is a Brooklyn-based violist and composer exploring the performer-composer-listener relationship through the incorporation of conceptual, graphic, and text-based elements. His film music has been heard at numerous film festivals (Cannes, Sundance, Rotterdam, Tribeca, Toronto, etc.) and his chamber music has been programmed in venues around the world (Tokyo, Reykjavík, Zürich, Portland, Brussels, Berlin, etc.). Dykstra's album *The Arrow of Time* (2020) was listed as one of the best Modern Composition albums by *The Wire* and included in Best Contemporary Classical Albums of 2020 by Bandcamp.

A Known Unknown is a work which combines elements of through-composed notation and text-based instructions for improvisation. The 60 minute piece is divided into 10 sections and alternates between the “Unknown” (improvised) and “Known” (non-improvised) parts. The improvisation in the “Unknown” sections is inspired by (and attempts to sonify) celestial events such as the force of gravity, a stellar nursery, a star itself, a planet, a moon, a pulsar (a pulsating star), a quasar (an extremely luminous galactic nucleus with a supermassive black hole in the center), a constellation, a nebula (a cloud of gas and dust), and an impact event.

Jordan Dykstra

Milan Guštar – Hard Rain (2002)

Milan Guštar (1963) je organolog, skladatel, programátor, konstruktér elektronických, elektroakustických, multimediálních a interaktivních systémů. Obor elektronické počítače vystudoval na Elektrotechnické fakultě Českého vysokého učení technického v Praze (1981–1986), kde byl poté odborným asistentem (1986–1992). V 90. letech absolvoval několik pracovních pobytů na San José State University v USA. Následně vystudoval obor informatika a aplikovaná matematika na Vysoké škole báňské – Technické univerzitě v Ostravě (1999–2003), kde získal titul Ph.D. V letech 2002–2008 byl vědeckým pracovníkem (věnoval se matematickému modelování a simulaci systémů) Akademie věd České republiky. Jeho současný vztah k hudbě vychází z pythagorejského pohledu na svět jako manifestaci číselných principů. Své teoretické znalosti elektroniky a informatiky dovede uplatnit při spolupráci ve vytváření zvukových, obrazových a intermediálních objektů, při práci s nimi včetně jejich

zaznamenávání a při vlastní interpretační i skladatelské praxi. Těžištěm jeho činnosti je od konce 70. let minulého století navrhování, vývoj a zakázková výroba elektronických a elektroakustických zařízení a hudebních nástrojů, multimediálních a interaktivních systémů, tvorba programového vybavení, záznam a zpracování zvuku a konzultační činnost. Specializuje se na spolupráci s výtvarníky a dalšími umělci při realizaci multimediálních, interaktivních a kinetických děl. Guštar příležitostně přednáší na FAMU, HAMU, Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a dalších školách. Své znalosti o zdrojích zvuků, vytvářených či upravovaných za pomoci elektřiny, shrnul do dvousvazkového díla *Elektrofony*, v němž se na půdoryse všeobecné organologie a elektrotechniky zabývá prehistorií, dějinami a současným stavem tohoto oboru.

Skladba *Hard Rain* vychází z textů amerického spisovatele a badatele Charlese Forta, který se celý život věnoval shromažďování a zpracování informací o neobvyklých úkazech vyskytujících se okolo nás, pro něž se nepodařilo najít racionální vysvětlení. Fort je považován za zakladatele anomalistiky – oboru který se vyhledávání, třídění, popisu a zkoumání paranormálních a mysteriózní jevů systematicky věnuje. Původní verze skladby z roku 2002 byla vytvořena pro recitátory a skupinu live-coderů, kteří v reálném čase vytvářejí na počítačích programy generující hudební složku podle zadaných instrukcí a pokynů dirigenta. Ten současně coby zvukař ovládá mixážní pult a dotváří výslednou podobu multikanálového prostorového zvuku. Vizuální složku tvoří jevištní akce hudebníků a recitátorů doplněná synchronní videoprojekcí. Pro provedení v roce 2021 byla hudební složka skladby upravena do formy předem vygenerované čtyřkanálové elektroakustické zvukové stopy tvořící podklad pro řízenou improvizaci skupiny smyčcových, dechových a perkusních nástrojů.

Milan Guštar

Milan Guštar – Hard Rain (2002)

Milan Guštar (1963) is an organologist, composer, computer programmer, and designer of electronic, electroacoustic, multimedia, and interactive systems. He studied computing at Czech Technical University in Prague (1981–1986). After completing his studies, he stayed on as a lecturer (1986–1992). During the 1990s, he spent several working exchanges at San José State University in the United States. Later, he studied information science and applied mathematics at the Technical University of Ostrava (1999–2003), where he received a Ph.D. From 2002 to 2008, he was a research employee at the Czech Academy of Sciences in the field of mathematic modeling and systems simulations. His current relationship to music is based on a Pythagorean understanding of the world as a manifestation of numeric principles. Guštar is an expert in practically the entire field of low-current electrical equipment and electronics, and has managed to apply his theoretical knowledge in practice by collaborating on the design of audio, video, and audiovisual objects. Since the late 1970s, his work has focused on the design, development, and manufacture of

custom-made electronic and electroacoustic equipment and musical instruments, multimedia and interactive systems, software design, audio recording and editing, and consultation services. He specializes in working with visual and other artists in the creation of multimedia, interactive, and kinetic works. He occasionally lectures at FAMU, HAMU, and Charles University's Faculty of Arts, among others. His knowledge of the intentional creation and modification of source sounds using electronics is summarized in the two-volume *Electrophonics*, in which he looks at the prehistory, history, and current state of this field from the viewpoint of organology and electrotechnics.

Hard Rain is based on the texts of American writer and researcher Charles Fort, who dedicated his life to gathering and analyzing information about uncommon phenomena happening around us, which cannot be explained by reason. Fort is considered to be one of the founders of Anomalistics – a discipline systematically focused on the search, classification, description and research of paranormal and mysterious phenomena. The original version of the composition from 2002 was written for reciters and a group of live-coders, who create programs on computers in real time that generate music based on the instructions of the conductor. At the same time, the conductor controls the mixing console as a sound engineer, sculpting the multichannel surround sound into its final form. The visual component consists in stage actions of musicians and reciters complemented by synchronous video projection. For the 2021 rendering of the piece, the music component of the composition was adapted to the form of a pre-generated four-channel electroacoustic sound track which provides a background for controlled improvisation of a group of string, wind and percussive instruments.

Milan Guštar

Jon Gibson – Equal Distribution No. 1 (1977)

Jon Gibson (1940–2020) byl skladatel, hráč na nejrůznější dechové nástroje a výtvarník, který působil na scéně nové hudby od 60. let. Rovněž se jednalo o spoluzakladatele a důležitého člena The Philip Glass Ensemble. V jeho tvorbě lze nalézt skladby pro sólové nástroje, komorní kompozice pro různá obsazení, taneční a filmovou hudbu i operu. Jeho díla jsou hrána po celém světě v podání souborů jako např. S.E.M. Ensemble, Downtown Ensemble, TILT Brass či Ne(x)tworks. Spolupracoval s různými hudebníky, choreografy a výtvarníky jako Merce Cunningham, Nancy Topf, Nina Winthrop, Lucinda Childs, Harold Budd, Thomas Buckner, David Behrman, Petr Kotík, Alvin Curran, Terri Hanlon či JoAnne Akalitis. Gibson se podílel na provedení raných děl Steva Reicha, Terry Rileyho, La Monte Younga a Philipa Glasse. S Glassem rovněž pořádal kombinované sólo/duo koncerty, kde oba skladatelé hráli svoji vlastní hudbu i skladby toho druhého. V roce 2006 se konala v Národním divadle v Bělehradu a na festivalu Next Wave pořádaném Brooklyn Academy of Music světová premiéra Gibsonovy opery *Violet Fire* (Fialový oheň), v jejímž libretu zpracovala Miriam Seidel

příběh vynálezce Nicolý Tesly. Gibsonovy skladby lze nalézt na labelech Orange Mountain Music, Tzadik, New World, New Tone, Point Music, Lovely Music, Chatham Square, EarRational a Einstein Records. Podílel se na nahrávkách skladeb Philipa Glasse, Steva Reicha, Alvina Currana, Fredericka Rzewského, Arthura Russella, Barbary Benary, Harolda Budda, Anney Lockwood, Petera Zummo, Davida Behrmana, Garretta Lista, Randy Raine-Reusche a Roberta Ashleyho. Ve svých výtvarných dílech, jež jsou blízka jeho skladbám, se vyjadřoval skrze rozličná média – jednalo se o kresby, videa, knihy a tisky. Svou výtvarnou tvorbu prezentoval v rámci samostatných i skupinových výstav po celém světě.

Partitura skladby *Equal Distribution No. 1* obsahuje pevně stanovený tónový materiál, který byl vygenerován pomocí rozličných systematických procesů – především se jednalo o permutace vycházející z Pascalova trojúhelníku či binomické věty; dále byl odvozen ze základního tvaru výchozí melodie o 10 tónech. Konkrétní rytmické vyjádření, frázování či dynamika jsou pak ponechány na interpretovi. Gibsonův přístup vede hráče k nepravidelným délkám frází, volným rytům, častým pomlkám a dalším postupům, jež mohou připomínat proud řeči. Kompozice *Equal Distribution No. 1* byla původně objednána souborem Merce Cunningham Dance Company a byla uváděna s tanečním představením a videem *Fractions*.

Dean Suzuki (upraveno)

Jon Gibson – Equal Distribution No. 1 (1977)

Jon Gibson (1940–2020) was a composer, multi-wind instrumentalist and visual artist who has been active in new music since the 1960's. He was also founding and important member of The Philip Glass Ensemble. His output included music for solo instruments, various ensembles, dance, film and opera. His music has been performed world-wide by e.g. S.E.M. Ensemble, Downtown Ensemble, TILT Brass and Ne(x)tworks. He has performed and collaborated with a host of musicians, choreographers and artists, including Merce Cunningham, Nancy Topf, Nina Winthrop, Lucinda Childs, Harold Budd, Thomas Buckner, David Behrman, Petr Kotík, Alvin Curran, Terri Hanlon, and JoAnne Akalitis. Gibson was involved in the early work of Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young, and Philip Glass. Gibson also performed in a solo/duo setting with Glass where both composers performed their own and each others music. In 2006, Gibson's opera entitled *Violet Fire*, about to inventor Nikola Tesla with libretto by Miriam Seidel, received its world premiere at the National Theater of Belgrade, and the Brooklyn Academy of Music's Next Wave Festival. His music can be heard on the Orange Mountain Music, Tzadik, New World, New Tone, Point Music, Lovely Music, Chatham Square, EarRational and Einstein Records labels and he has appeared on recordings by Philip Glass, Steve Reich, Alvin Curran, Frederick Rzewski, Arthur Russell, Barbara Benary, Harold Budd, Annea Lockwood, Peter Zummo, David Behrman,

Garrett List, Randy Raine-Reusch and Robert Ashley. His visual work, which is closely related to his work in music, manifests itself in various media – including drawings, videos, books and prints – and has been exhibited in solo and group exhibits world-wide.

The score for *Equal Distribution No. 1* consists of predetermined pitch materials, generated from various systematic processes. These usually involve permutation, based on Pascal's triangle and the binomial expansion theory, and stem from a 10-note prime melody. Rhythm, phrasing, and dynamics are all determined by the performer. Gibson's approach to his work is in what he calls "conversational" style – that is to say with irregular phrase lengths, free rhythms, frequent pauses and other speech-related patterns and devices. *Equal Distribution No. 1* was originally commissioned by the Merce Cunningham Dance Company to be performed with the dance and video entitled *Fractions*.

Dean Suzuki (edited)

Daniel Skála – Neopaganiniana č. 1 (2018)

Cimbalista, skladatel a improvizátor Daniel Skála (1981) studoval hru na cimbál na Hudební akademii Ference Liszta v Budapešti a hudební kompozici na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Jako cimbalista získal mnohá ocenění na interpretačních soutěžích u nás i v zahraničí a má za sebou rovněž řadu vystoupení v různých místech světa – za všechny jmenujme např. účast na festivalu La Biennale v Benátkách, na Bregenzer Festspiele s Ensemble Modern nebo koncert s amsterodamským Asko/Schönberg Ensemble v Kalifornii a v newyorské Carnegie Hall. V současné době se Skála věnuje především kompozici a sólovým projektům. Usiluje o rozšíření repertoáru pro cimbál a spolupracuje proto se skladateli z celého světa. Je známý jako průkopník ve hře na cimbál; nechal si postavit unikátní koncertní nástroj a kontinuálně objevuje nové možnosti hry.

Neopaganiniana č. 1 je první z dvanácti extrémně náročných kompozic určených pro sólový cimbál, přičemž každá z nich je zaměřena na konkrétní hráčskou problematiku. Tato skladba cílí na rychlé běhy a skoky v kombinaci s nepravidelnou akcentací. Je rozdělena do pěti částí, které jsou proloženy pomalými repetitivními úseky, v nichž je propojena technika hry paličkami a *pizzicato*. Extrémní nároky na hráče se projeví zejména v brzkých ranních hodinách.

Daniel Skála – Neopaganiniana č. 1 (2018)

The cimbalom player, composer and improviser Daniel Skála (1981) studied playing the cimbalom at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest and composition at the Janáček Conservatory in Ostrava. He has received a number of prizes as a cimbalom player in performance competitions both at home and abroad and he has performed, for example, at the La Biennale festival in Venice, at Bregenzer Festspiele with Ensemble Modern or at concerts with Amsterdam's Asko/Schönberg Ensemble in California and at New York's Carnegie Hall. He currently mainly devotes his time to composing and performing solo. As a soloist, his main aim is to broaden the repertoire for the cimbalom by collaborating with composers from all over the world. He is known as a pioneer in playing the cimbalom, having designed his own concert instrument and continuously inventing new ways of playing.

Neopaganiniana no. 1 is the first of twelve extremely difficult compositions for solo cimbalom, each of which focuses on a specific issue of playing this instrument. This piece specifically targets fast runs and leaps in combination with irregular accentuation. It is divided into five parts, which are interspersed with slow repetitive passages, combining the mallet playing technique with *pizzicato*. The extreme demands of this piece on the player will prove particularly challenging in early morning hours.

Clara Maïda – Later Jester (2012)

Clara Maïda (1963) žije střídavě v Paříži a Berlíně. Je držitelkou několika akademických titulů z rozličných disciplín – kompozice (Huddersfieldská univerzita, VB), muzikologie, tvůrčí činnost, hudba a společnost (Univerzita Paříž VIII), psychologie (Univerzita Aix-Marseille). Zúčastnila se několika kompozičních masterclassů pod vedením Helmuta Lachenmanna, Philippa Manouryho, Tristana Muraile, Gérarda Griseye, Magnuse Lindberga ad. Získala několik mezinárodních kompozičních cen. Vytvořila skladby na objednávku prominentních ansámbľů, festivalů a institucí a její hudba byla uvedena na mnoha mezinárodních festivalech a interpretovali ji přední soubory a hráči (např. Arditti Quartet, Neue Vocalsolisten, KNM Berlin, Les Percussions de Strasbourg, Ensemble Resonanz, Pellegrini Quartett, Theo Nabicht, Thierry Miroglio, Armand Angster, Jan Michiels, Heather O'Donnell atd.). V roce 2015 hostovala jako profesorka skladby na Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelona). Vydala rovněž dvě autorská CD *corpore vili* (DAAD/Edition RZ, 2010) a *Anania Iniji* (GMEM/Label Metamkine, 2002)

Later Jester – francouzské slovo „fou“ označuje jednak „šáška“, tj. osobu, která měla za úkol bavit krále („fou du roi“), a dále se jedná o figurku střelce v šachu. Žijeme v absurdní době, kdy nás často udivují mnohé společenské a politické jevy, z toho důvodu mi přišlo vhodné obrátit se k postavě šáška (této důležité postavě středověku a renesance) a „umístit“ ji na pódium. Role šáška se v různých místech a v rozličných obdobích poněkud lišila, ale obecně lze říci, že byl buď pouhou pasivní hračkou v rukou mocných lidí (jak je to zachyceno na Velázquezových obrazech), anebo někým, kdo na adresu těchto lidí směřoval satirické a kritické komentáře (což bylo v tehdejší společnosti vnímáno jako svého druhu nutnost). Avšak brzy byla role šáška institucionalizována a postupně ztratil svobodu projevu – „subverzivní“ rozměr této postavy se nakonec zcela vytratil. Na dnešní politické šachovnici je někdy obtížné rozlišit mezi šášky a mocnými lidmi, jejichž „šáškárný“ jsou zároveň k smíchu i k pláči. Z toho důvodu zvukový obraz díla kolísá mezi groteskním a děsivým výrazem, mezi chichotáním a nářkem. Jsme pouhými hračkami v rukách šášků, anebo jsme šášky těchto nových šášků? Ovládají nás, anebo je náš nesouhlasný hlas stále slyšet?

Clara Maïda

Clara Maïda – Later Jester (2012)

Clara Maïda (1963) lives both in Paris and Berlin. She holds several academic degrees in: Composition (University of Huddersfield, UK), Musicology, Creation, Music and Society (Paris 8-Saint-Denis University), and Psychology (Aix-Marseille University). She attended composition masterclasses and courses with Helmut Lachenmann, Philippe Manoury, Tristan Murail, Gérard Grisey, Magnus Lindberg, etc. She received several international composition awards and she has been commissioned by prominent ensembles, festivals and institutions.

Her music has been featured by numerous ensembles and performers (e.g. Arditti Quartet, Neue Vocalsolisten, KNM Berlin, Les Percussions de Strasbourg, Ensemble Resonanz, Pellegrini Quartett, Theo Nabicht, Thierry Miroglio, Armand Angster, Jan Michiels, Heather O'Donnell, etc.) within many festivals all around the world. She was a Guest Professor of Composition at the Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelona) in 2015. Her discography includes two monographic CDs *corpore vili* (DAAD/Edition RZ, 2010) and *Anania Iniji* (GMEM/Label Metamkine, 2002).

Later jester – the French word “fou” both corresponds to the “jester”, the person who was employed to entertain the King, the buffoon (“fou du roi”), and to the bishop piece in chess. In our time when we often wonder about the absurdity of societal and political choices, the idea to place to the front of the (sound) stage such an important character in the Middle Ages and Renaissance courts became self-evident to me. According to times and places, the jester was either a simple passive toy of powerful people (as it is depicted in Velázquez's paintings), or someone expressing a satirical criticism of the power considered as necessary. But he was soon institutionalized and gradually lost his freedom of speech and his subversive dimension to finally disappear from the places of power. On the contemporary political chessboard, it becomes difficult to underline the distinction between jesters and powerful people whose antics make us want at the same time to laugh and cry. That is why the sound world of the piece oscillates between grotesque and dread, between sniggering and moaning. Are we the toys of the jesters, the jesters of these new jesters? Do they control us as they wish or can the voice counter power still be heard?

Clara Maïda

Artur Kryvych – Trzy próby oddalenia (2018–2019)

Artur Kryvych (1995, Kremenčuk, Ukrajina) začal ve 12 letech studovat hru na klavír. V 17 letech se přestěhoval do Krakova, kde se opět začal učit na klavír na Soukromé hudební škole. Inspiruje jej především literatura, poezie a výtvarné umění. S dychtivostí přijímá syrové výrazové prostředky rockové hudby (grunge, punk). Je rovněž inspirován různými duševními poruchami, které sám pozoruje a analyzuje. V současné době studuje na Hudební akademii Krzysztofa Pendereckého v Krakově ve skladatelské třídě Wojciecha Wiłłaka.

Skladbu *Trzy próby oddalenia* (Tři pokusy vzdálit se) pro housle, violu a klavír jsem zkomponoval ve druhém roce svého bakalářského studia. Název odkazuje k básni *Mr. Cogito reflects on suffering* (Pan Cogito přemítá o utrpení) polského básníka Zbigniewa Herberta („Všechny pokusy vzdálit se od takzvaného poháru hořkosti [...] selhaly“). Předtím, než jsem začal toto dílo psát, musel jsem utišit svou mysl, abych zaslechl první zvuky. Poté jsem byl veden především svou intuicí. Je pro mě obtížné jasně vyjádřit, o čem tato kompozice je.

Obecně lze říci, že jsem se snažil zachytit své duševní rozpoložení. Vzdálit se od někoho nebo od něčeho.

Artur Kryvych

Artur Kryvych – Trzy próby oddalenia (2018–2019)

Artur Kryvych (1995, Kremenchuk, Ukraine) started studying piano at the age of 12. At the age of 17, he moved to Krakow where he studied piano at the Private School of Music. Primarily inspired by literature, poetry and painting, Kryvych eagerly reaches for the raw expression of rock music (grunge, punk). He is also inspired by various mental disorders that he observes and analyses by himself. Currently, Kryvych is a student at the Krzysztof Penderecki Academy of Music in Krakow, where he studies composition with Wojciech Widłak.

I composed *Trzy próby oddalenia* (Three attempts to get further from) for violin, viola and piano when I was in the second year of my bachelor studies. The title refers to a poem by the Polish poet Zbigniew Herbert, entitled *Mr. Cogito reflects on suffering* (“All attempts to get further from the so-called cup of bitterness [...] failed”). To start writing this piece I had to quiet my mind to hear the first sounds. Then I was mainly guided by my intuition. It’s hard for me to clearly say what this composition is about. Generally I tried to express my mental states, to distance myself from someone or something.

Artur Kryvych

Petr Kotík – The Lost Guitar (2021)

Petr Kotík (1942, Praha) je nezávislým skladatelem a hudebníkem. Jako dirigent a flétnista interpretuje vlastní kompozice i díla skladatelů, kteří náležejí do okruhu umělců, s nimiž buď přímo spolupracuje, nebo je to hudba historická, kterou Kotík pokládá za důležitou část vývoje směřujícím k dílům naší doby. Jeho aktivity byly vždy vedeny úsilím vyrovnat se s současnými uměleckými a hudebními otázkami. Jeho technická vybavenost jako výkonného umělce mu umožňovala realizovat náročné projekty, často považované za nerealistické. Od počátku své dráhy spolupracoval s hudebníky vysokých kvalit, což je jeden z důvodů, proč projekty, které inicioval, uspěly. Je znám jako zakladatel a iniciátor mnoha ansámbľů (v Praze to byly Musica Viva Pragensis (1961–1964) a QUaX Ensemble (1966–1969), v New Yorku S.E.M. Ensemble a S.E.M. Orchestra (1970–dodnes), v Ostravě Ostravská banda (2005–dodnes) a ONO (2017–dodnes)) a řady projektů (např. Festival hudby výjimečných délek (1997) v Praze, Ostravské dny (2001–dodnes), Dny nové opery Ostrava (2014–dodnes), Beyond Cage Festival (2012) v New Yorku). Jako skladatel je Kotík autodidakt, i když kompozici studoval – nejdříve u Vladimíra Šrámka a hlavně u Jana Rychlíka v Praze (1959–1963), následně na Vídeňské hudební akademii u Karla Schiskeho a

Hannse Jelinka (1963–1966). Již v začátcích své kariéry byl ovlivněn myšlenkami a koncepty Johna Cage. K jeho důležitým inspiračním zdrojům se později přiřadili Gertrude Stein, R. Buckminster Fuller a Ezra Pound. Autorova skladatelská tvorba zahrnuje symfonická, komorní i operní díla. Kotík je uměleckým ředitelem Ostravského centra nové hudby, žije a pracuje v New Yorku, kam se odstěhoval v roce 1969 (s častými pracovními návštěvami Ostravy a Prahy).

Práce na skladbě *The Lost Guitar* probíhala od 3. března do 11. dubna 2021, toto dílo bylo vytvořeno pro slovenského kytaristu Ondřeje Veselého a je věnováno vzpomínce na Mortona Feldmana. Název odkazuje ke kompozici pro kytaru, kterou Morton Feldman napsal pro Christiana Wolffa a jež je nenávratně ztracena. Na počátku 60. let 20. století začal Christian Wolff hrát na kytaru a poohlížel se po hudbě, kterou by mohl interpretovat. Obrátil se na Feldmana, který souhlasil s tím, že pro něj vytvoří krátké dílo. Neměla to být příliš dlouhá skladba a když se následně oba setkali – Wolff se svou kytarou a Feldman za klavírem –, na místě prošli různé možnosti a varianty. Ty, které byly pro Feldmana přijatelné, byly zaneseny do výsledné partitury. Když Wolff opouštěl Feldmanovu pracovnu, uložil rukopis skladby do svého kytarového pouzdra a odjel domů. Avšak na cestě mu byla kytara – včetně rukopisu Feldmanovy kompozice – ukradena a nikdo již toto dílo nikdy nespatriil. Když se mě minulý únor Ondřej Veselý zeptal, zdali bych pro něj nevytvořil skladbu, vzpomněl jsem si na výše uvedený příběh a použil jej v titulu své kompozice. O pár týdnů později byla tato jednovětá kytarová skladba, nazvaná *The Lost Guitar*, dokončena.

Petr Kotík

Petr Kotík – The Lost Guitar (2021)

Petr Kotík (1942, Prague) has been an independent composer and musician throughout his professional life. As a conductor and flautist, he performs both his own compositions and works by composers whom he regards as relevant to his own musical concerns. Kotík's activities have always been guided by his sense of contextual issues within contemporary art and music. His ability as a performer and organizer have enabled him to realize projects often thought to be unrealistic. The projects Kotík has undertaken succeed partly thanks to his association with outstanding musicians. He has founded and directed music ensembles both in the Czech Republic and the U.S. – Musica viva Pragensis (1961–1964) and QUaX Ensemble (1966–1969) in Prague, the S.E.M. Ensemble and Orchestra of the S.E.M. Ensemble (1970) in New York, Ostravská banda (2005) and ONO Orchestra (2017) in Ostrava – and numerous projects – the festival “Music of Extended Duration” (1997) in Prague, Ostrava Days (2001), New Opera Days Ostrava (2014), and Beyond Cage Festival (2012) in New York. Although Kotík can be identified as a self-taught composer, he studied composition in Prague with Vladimír Šrámek and Jan Rychlík (1960–1963), and later at the Akademie für Musik in Vienna with Karl Schiske and Hanns Jelinek (1963–1966). Since the early stages of his career, Kotík has been influenced by the ideas and concepts of John Cage

and later drew his inspiration from Gertrude Stein, R. Buckminster Fuller, and Ezra Pound. His work spans symphonic compositions, chamber works and opera. Kotík is the artistic director of Ostrava Center for New Music and lives and works in New York City with occasional working visits to Ostrava and Prague.

The Lost Guitar was composed between March 3 and April 11, 2021 for the Slovakian guitarist Ondřej Veselý, and is dedicated to the memory of Morton Feldman. The title refers to a guitar piece Morton Feldman composed for Christian Wolff, which was irretrievably lost. In the early 1960s, Christian Wolff started to play the guitar and was looking for music that he could perform. He asked Feldman, who agreed to compose a short piece for him. It was not to be a very long piece, and when they got together – Wolff with his guitar and Feldman at the piano – they went through various possibilities on the spot. Those which Feldman accepted ended up in the score. Leaving Feldman's studio, Wolff put the manuscript in his guitar case and returned home. On the way, the guitar – including the manuscript – was stolen and no one has ever seen the piece again. Last February, when Ondřej Veselý asked me to compose a piece for him, I remembered this story, and used it for the title. A few weeks later this one-movement guitar piece, *The Lost Guitar*, was finished.

Petr Kotík

Miroslav Srnka – Simple Space (2006)

Miroslav Srnka (1975, Praha) studoval hudební vědu na Univerzitě Karlově pod vedením Jarmily Gabrielové a dále skladbu na Akademii múzických umění v Praze u Milana Slavického. Účastnil se výměnných programů a kompozičních kurzů pod vedením Ivana Fedeleho, Philippa Manouryho a dalších. V roce 2009 obdržel prestižní Skladatelskou cenu Ernsta von Siemense a Cenu Nadace Wilfrieda Steinbrennera. V roce 2005 uvedla Berlínská státní opera Srnkovu krátkou operu *Wall* (Zed') podle Jonathana Safrana Foera a v roce 2016 se uskutečnila v Bavorské státní opeře v Mnichově premiéra jeho „dvojopery“ *South Pole* (Jižní pól), v níž pod vedení Kirilla Petrenka účinkoval např. Rolando Villazón či Thomas Hampson. Výčet těles a festivalů, které si přímo objednaly nebo premiérově uvedly jeho skladby, zahrnuje přední soubory jako BBC Philharmonic, Ensemble Modern, PKF – Prague Philharmonia; či festivaly Contempuls, Milano Musica, Pražské jaro a další. Srnka vedl mistrovské kurzy pro studenty skladby na Univerzitě aplikovaných věd a umění v Lucernu a na Moskevské konzervatoři. Na festivalu Ostravské dny 2017 byla v české premiéře uvedena Srnkova opera *Make No Noise*.

Prostý prostor – když se před čtyřmi lety narodil můj syn Jakub, napsal jsem v prvních dnech a týdnech po této události (v návalu radosti z nového života) orchestrální písně *Psát tvoje oči* na texty mladého českého básníka a mého přítele Petra Borkovce. Když se poté narodila má dcera Magdalena, moje radost nebyla o nic menší – nicméně už byl to druhý

pocit tohoto druhu a nikdy není možné vytvořit stejnou skladbu, stejnou náladu, stejnou emoci. Chtěl jsem však pro ni rovněž zkomponovat nějaké dílo a více než rok jsem pátral po něčem, co by bylo výjimečné a určené právě pro ni a pro nikoho jiného. A k mému překvapení jsem to našel ve městě Porvoo. Když jsem zde uviděl kostel poničený ohněm, vše najednou zapadlo dohromady. Představil jsem si, že ty nerozvážené děti, jež kostel podpálily, budou touto událostí poznamenány po zbytek svého života a vždy budou ve svých myslích postrádat určitý „volný prostor“, o který tímto činem přišly. A pak tu byl samotný kostel v Porvoo, který neměl střechu – vznešený prostor mezi dvěma vysokými zdmi, jemuž scházela část identity. Proto jsem se rozhodl své dílo pojmenovat jako *Prostý prostor* a to je také něco, co přejí vždy velmi čilé a experimentující Magdaleně: prostý prostor života, jenž by nikdy neměl být narušen podobnou nezvratnou událostí a který by neměl porušit vnitřní prostor někoho jiného.

Miroslav Srnka

Miroslav Srnka – Simple Space (2006)

Miroslav Srnka (1975, Prague) studied musicology at the Charles University in Prague with Jarmila Gabrielová, and composition at the Academy of Performing Arts in Prague with Milan Slavický. He has participated in exchange programmes and composition courses with Ivan Fedele, Philippe Manoury, and others. In 2009, he received the prestigious Ernst von Siemens Composers' Prize and Wilfried-Steinbrenner-Stiftung Prize. In 2005, his short opera *Wall* (after Jonathan Safran Foer) was premiered at the Berlin State Opera and in 2016, the "double opera" *South Pole* was premiered at Bavarian State Opera in Munich, with Rolando Villazón and Thomas Hampson, conducted by Kirill Petrenko. His compositions have been commissioned, premiered, and performed by leading interpreters such as BBC Philharmonic, Ensemble Modern, and PKF – Prague Philharmonia, and at festivals including Contempuls, Milano Musica, Prague Spring, and others. He has given composition masterclasses at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts and Moscow Conservatory. At Ostrava Days 2017, his opera *Make No Noise* was performed for the first time in the Czech Republic.

Simple Space – when my son Jakub was born 4 years ago, I wrote in the first days and weeks – in this flight of joy about giving new life – the orchestral song *Writing Your Eyes* on the poems of the young Czech poet and my friend Petr Borkovec. When our second child Magdalena was born this joy was not smaller, but it was the second joy of that kind and you can never write the same piece twice, the same mood, the same emotion. But I had to write a piece for her and I looked for more than one year for something which would be special, only for her and for no one else. And I found it – surprisingly enough – in Porvoo. When I saw the church burnt down, everything became connected. I imagined the stupid kids who did it, who would be stigmatized by this act for their whole lives and who would always miss a part of free space in their minds blocked by this youthful action. And there was the city of Porvoo

that missed the roof – it missed the noble space between the two high walls, it missed a part of its identity space. That's why the piece is called *Simple Space* – this is what I wish to the always very energetic and experimenting Magdalena: the simple space of life that should never be violated by such an irreversible act and that will never disturb the inner space of anyone else. Even more, the Czech version of the title is “Prostý prostor” – “simple” and “space” have in my language the same etymological root.

Miroslav Srnka

Isang Yun – Chinese Pictures (1993)

Isang Yun (1917–1995, Tchongjong, Jižní Korea) získal své první hudební vzdělání (hra na violoncello a kompozice) v Koreji a v Japonsku. Jeho aktivní vystupování proti japonské okupaci vedlo k tomu, že byl až do konce 2. světové války vězněn. Po propuštění na svobodu vyučoval hudbu na korejských středních školách a univerzitách. V roce 1956 odcestoval do Evropy a dále pokračoval ve studiu hudby v Paříži a v Berlíně (u Borise Blachera), také se zúčastnil Mezinárodních kurzů v Darmstadtu. Yun se v roce 1971 stal občanem Spolkové republiky Německo, kde žil od roku 1964. V 60. letech byl během Pakovy vlády z Německa unesen a v letech 1967–1969 vězněn v Koreji. Po svém propuštění se aktivně zasazoval o obnovení demokracie v zemi svého původu. Když se v roce 1969 vrátil do Německa, vyučoval na Hochschule für Musik v Hannoveru a následně se stal profesorem v oboru kompozice na Hochschule der Künste v Berlíně (1970–1985). Byl např. členem Hamburské a Berlínské akademie umění, obdržel čestný doktorát na Univerzitě v Tübingenu a byl čestným členem ISCM.

Boosey & Hawkes

Cyklus *Chinese Pictures* (Čínské obrazy) byl napsán v červnu 1993 v Hohegeissu v pohoří Harz a sestává ze čtyř skladeb, v nichž se výrazně projevuje Yunův pozdní styl charakteristický redukovanou fakturou. Hudební materiál je záměrně omezený – každá skladba cyklu (*Návštěvník idylického venkova*, *Poustevník u vody*, *Herec s opicí*, *Pastýřova flétna*) je založena na odlišných motivických buňkách, jež obsahují dva nebo tři tóny. Tyto motivické buňky jsou pak dále rozvíjeny pomocí variační práce a je zde rovněž uplatněn princip kontrastu a derivace. Kompozice v určitém ohledu evokují hudební idiomy různých druhů východoasijských fléten. S výjimkou třetí skladby, *Herec s opicí*, zpracovávají jednotlivé části cyklu *Čínské obrazy* inspirace vycházející z buddhismu.

Walter-Wolfgang Sparrer (upraveno)

Isang Yun – Chinese Pictures (1993)

Isang Yun (1917–1995, Tongyong, South Korea) received his first musical training (cello and composition) in Korea and Japan. His active opposition to the Japanese occupation resulted in him being imprisoned until the end of World War II. After gaining his freedom, he spent a period teaching music at Korean high schools and universities. In 1956, Yun travelled to Europe to continue his studies in Paris and Berlin (with Boris Blacher), and attended the International Courses at Darmstadt. He was a resident of West Berlin from 1964 onward and became a West German citizen in 1971. Yun was abducted from Germany by the Korean Park regime, who imprisoned him from 1967 to 1969, and his release was followed by a period of political activity on behalf of the restitution of democracy in the country of his birth. Since his return to Germany, he has taught at the State College of Music (Hochschule für Musik) Hannover, becoming professor of composition at the State College of Arts (Hochschule der Künste) Berlin (1970–1985). He was a member of the Hamburg and Berlin Academies of Arts, and an honorary doctor at Tübingen University and honorary member of the ISCM.

Boosey & Hawkes

Chinese Pictures – written in June 1993 in Hohegeiss in the Harz Mountains, these four pieces demonstrate the reduced texture of Yun's late style. The musical material is deliberately limited – each respective piece (*The Visitor of the Idyll*, *The Hermit at the Water*, *The Actor with the Monkey*, *The Shepherd's Flute*) is based on different motivic cells consisting of two or three notes, which are then elaborated by means of developing variation as well as contrasting reference and derivation. In some respects the music recalls idioms of various types of East Asian flutes. With the exception of the third piece, *The Actor with the Monkey*, the *Chinese Pictures* are influenced by programmes of Buddhist origin.

Walter-Wolfgang Sparrer (edited)

Milan Knížák – Tramp Sonate or Looking for Context (2021)

Milan Knížák (1940, Plzeň) je český výtvarník, hudebník a performer, člen mezinárodního hnutí Fluxus. V letech 1990–1997 působil jako rektor Akademie výtvarných umění v Praze (AVU), od roku 1999 do května 2011 jako ředitel Národní galerie v Praze. V letech 1990–2015 byl vedoucím Ateliéru intermediální tvorby na AVU. Jeho aktivity zahrnují akce, výtvarné umění, architekturu, design, módu, literaturu (především básně), hudbu, teorii umění a dějiny loutkářství.

V roce 1963 začal Knížák jako jeden z prvních experimentovat s gramofonovými deskami (tzv. destruovaná hudba). Na jediném gramofonu přehrával nejrůzněji preparované a poničené desky a dával tak vzniknout hudbě, v níž stejnou roli hrál obsah použitých nahrávek i povrch nosičů. Důvěrně známé fragmenty skladeb byly nečekaně přerušovány

skřípotem, šumem či přeskokováním jehel. Vzhledem k tomu, že „hudba vznikající přehráváním destruovaných gramofonových desek nemůže být (nebo jen velmi obtížně) přepsána do not nebo jiného jazyka, je možno desky samotné považovat zároveň i za notace“, píše autor v dnes již kanonickém textu *Destruovaná hudba*. Hravá, monumentální i nervydrásající *Broken Music* je v současné době považována za jednu z prvních, ne-li vůbec první vlaštvku žánru turntablismu, kreativního hraní na gramofony, které se v podobě DJingu prosadilo na poli taneční pop music a hip-hopu a v mnoha dalších, zajímavějších podobách na poli alternativní hudby.

V roce 1967 Knížák založil rockovou skupinu Aktual. Kapela poprvé vystoupila v březnu v rámci oslav Mezinárodního dne žen ve Velké Hleďsebi. Jejich vystoupení s písněmi typu *Miluju tebe a Lenina* se však neshledalo s velkým pochopením a skončilo po odehrání třetí skladby. Některé písně (např. *Atentát na kulturu*) byly později mylně připsány skupině The Plastic People of the Universe. Aktual i stejnojmenná umělecká skupina měly vliv na formování životních postojů a uměleckých projevů nekonformní mládeže. Hudební vliv na kapely The Plastic People of the Universe a DG 307 byl nepopiratelný.

V roce 2005 vybrali světoví muzikologové 1000 nejvýznamnějších skladeb 20. století. Z české hudby byly vybrány skladby 7 českých skladatelů – L. Janáčka, A. Háby, B. Martinů, V. Nováka, O. Korte, M. Báčorka, K. Husy a *Broken music* Milana Knížáka.

Jeho výtvarné dílo bylo v r. 1996 (*The 20th-Century Art Book*, Phaidon Press, N.Y., Londýn), zařazeno mezi 500 nejvýznamnějších děl 20. století. Z Čechů jsou tam ještě zastoupeni Fr. Kupka a J. Kolář.

„Moje hudba byla vždy konkrétní. Jak destruovaná, tak i písně kapely Aktual. Na začátku 70. let se vznikajícími *Procesy pro mysl*, jsem začal laborovat i s hudbou, která se nehrála, byla jen tušená, myšlená, představovaná. Hudbu jsem vnímal jako prostorový útvar v trojosém systému: výška – délka – intonace, a tak jsem teoreticky mohl ‚zahrát‘ dům a ‚postavit‘ symfonii. To vedlo k hudbě sestavené pouze z představ, kde by každá realizace byla vulgární. Pokud to někoho zajímá, příklady toho jsou v mé samizdatové publikaci z 80. let, která vyšla v deseti exemplářích.

V 80. letech jsem začal psát instrumentální skladby (poněvadž písně jsem tak psal vždy) klasickým způsobem do not, ale to neznamená, že byly klasické. Používal jsem postupy, které se objevovaly jak v mých destruovaných skladbách, tak v mé hudební architektuře. Také jsem záměrně používal řadu citací. V *Trampské sonátě*, která bude provedena v premiéře na Ostravských dnech, jsem použil motivy ze známých trampských písní se vši banalitou, kterou obsahují. Jelikož jsem okouzlen disharmonií, prokládal jsem to falešnými pasážemi. Falešná hudba mně nesmírně lahodí, zrovna tak jako banální melodie odrhovaček. *Trampskou sonátu* jsem napsal účelově pro Miroslava Beinhauera, i když jsem netušil, že ji zařadí do programu

Ostravských dnů. Jsem přesvědčen, že minimalistické a experimentální proudy už přestávají být aktuální a hudba se vrací ke své původní struktuře – i když s daleko větší volností, barevností a odvahou. Na této vlně se pohybují i moje pozdní skladby.“

Prof. Milan Knížák

Milan Knížák – Tramp Sonate or Looking for Context (2021)

Milan Knížák (1940, Pilsen) is a Czech visual artist, musician and performer, member of the international movement Fluxus. In 1990–1997 he was the rector of Academy of Fine Arts in Prague (AVU), from 1999 to May 2011 he served as the director of National Gallery in Prague. In 1990–2015 he was the head of the Studio of Intermedia Work at AVU. His activities span performance events, fine art, architecture, design, fashion, literature (mainly poetry), music, art theory and the history of puppetry.

In 1963 Knížák was among the first pioneers experimenting with vinyl records (*Broken Music*). He would play various prepared and damaged vinyls on a single turntable and would thus produce music, in which the surface of these music mediums would be as important as the content of the used recordings. The well-known fragments of compositions were unexpectedly interrupted with scraping and humming sounds or the bouncing of the needle. Due to the fact that “music which is created by playing broken vinyl records cannot be written down using notation or another language (or only with tremendous difficulty), the vinyls themselves can be perceived as the notation itself,” says the author in the text *Broken Music*, which has become canonic since then. Playful, monumental, but also nerve-racking, *Broken Music* is currently considered one of the first, if not the very first instance of the turntablism genre, the creative style of playing turntables which made a breakthrough in the form of DJing in the field of dance pop music and hip-hop as well as in many other, more interesting forms in alternative music.

In 1967 Knížák founded the rock band Aktual. The band first performed in March as part of the celebrations of the International Women’s Day in Velká Hleďsebe. Their appearance with songs such as *Miluju tebe a Lenina* (I love you and Lenin) was not met with much understanding from the audience and ended after the third song. Some songs, such as *Atentát na kulturu* (Assassination of Culture) were later falsely attributed to The Plastic People of the Universe. Aktual as well as the eponymous art group heavily influenced the attitudes to life and artistic expression of non-conformist youth. Their musical influence on bands such as The Plastic People of the Universe and DG 307 was undeniable.

In 2005, the world famous musicologists selected 1000 most significant compositions of the 20th century. Among them were 7 compositions of Czech composers – those of L. Janáček, A. Hába, B. Martinů, V. Novák, O. Korte, K. Husa and *Broken Music* of Milan Knížák.

In 1996, his visual art (*The 20th-Century Art Book*, Phaidon Press, N.Y., London) was included among the 500 most significant works of the 20th century. The only other Czech artists on the list are Fr. Kupka and J. Kolář.

“My music has always been very tangible. Both *Broken music* as well as the songs of *Aktual*. Together with the *Processes for the mind* at the beginning of the 70s, I started developing music that would not be played, but merely felt, thought, imagined. I perceived music as a spatial shape in a three-axis system: height – length – intonation and that is how, in theory, I could ‘play’ a house and ‘build’ a symphony. This led to music assembled solely of ideas, where each of its rendering would be vulgar. If anyone is interested, examples of this approach can be seen in my samizdat publication from the 80s which was published in ten copies.

In the 90s, I started writing instrumental compositions (because that was how I have always written songs) using classic notation, but that does not mean that they were classical. I used approaches which appeared in my broken compositions as well as in my music architecture. I also intentionally used a range of citations. In the *Tramp Sonate*, which will be premiered at Ostrava Days, I used motives from famous tramp (country) songs with all the banality they contain. Because I am very keen on dissonance, I interspersed these with passages which are out of tune. I very much delight in music with false intonation, just as in banal melodies of overplayed songs. I have written the *Tramp Sonate* specifically for Miroslav Beinhauer, even though I did not know it will be included in the program of Ostrava Days. I believe that minimalist and experimental movements are becoming obsolete and music is returning back to its original structure – although with much greater freedom, colourfulness and courage. My later compositions flow in this direction.”

Prof. Milan Knížák

Jason Eckardt – Compression (2017)

Jason Eckardt (1971) hrál na kytaru v jazzových a metalových kapelách do chvíle, než uslyšel hudbu Antona Weberna – od té doby se intenzivně věnuje kompozici. Autorovy skladby jsou ovlivněny jeho zájmem o percepční komplexitu, fyzickou a psychologickou stránku interpretačního procesu, politický aktivizmus a také svět přírody. Vytvořil díla na objednávku významných institucí, např. Carnegie Hall, Tanglewood, Guggenheimovo Muzeum ad.; získal několik stipendií, např. z Guggenheimovy a Rockefellerovy nadace, nadace Royaumont či z Centra Fritze Reinera ad.; a obdržel ceny např. od League/ISCM, Deutschen Musikrat-Stadt Wesel, Fondu Aarona Coplanda, Illinoiské univerzity, Kolumbijské univerzity ad. Eckardtova hudba zazněla na mnoha festivalech, zmiňme např. Podzimní pařížský festival, Darmstadt, ISCM Světové dny hudby, Voix Nouvelles ad. Autor je rovněž aktivním propagátorem nové hudby a spoluzaložil soubor Ensemble 21, jenž se specializuje

na interpretaci soudobé hudby a působí v New York City (dodejme, že Eckardt je též výkonným ředitelem souboru). Hudební vydavatelství Mode Records vydalo jeho dvě autorské nahrávky – *Out of Chaos* (2004) a *Undersong* (2011). Vyučuje kompozici na Městské univerzitě v New Yorku (Graduate Center) a na Brooklyn College, žije v Catskill Mountains.

Compression (Stlačení) – název díla odkazuje k různým formám dušení (zakleknutí krku, stlačování hrudníku, atd.), které jsou dnes často spojovány především s projevy policejního násilí.

Jason Eckardt

Jason Eckardt – Compression (2017)

Jason Eckardt (1971) played guitar in jazz and metal bands until, upon first hearing the music of Anton Webern, he immediately devoted himself to composition. Since then, his music has been influenced by his interests in perceptual complexity, the physical and psychological dimensions of performance, political activism, and the natural world. He has been recognized through commissions from Carnegie Hall, Tanglewood, the Guggenheim Museum, etc.; fellowships from the Guggenheim and Rockefeller Foundations, Fondation Royaumont, the Fritz Reiner Center, etc.; and awards from the League/ISCM, Deutschen Musikrat-Stadt Wesel, the Aaron Copland Fund, the University of Illinois, Columbia University, etc. Eckardt's music has been heard on festivals including the Festival d'Automne á Paris, Darmstadt, the ISCM World Music Days, Voix Nouvelles, Musik im 20. Jahrhundert, etc. An active promoter of new music, Eckardt is a co-founder and the Executive Director of Ensemble 21, the contemporary music group in New York City. Mode Records has released two portrait CDs *Out of Chaos* (2004) and *Undersong* (2011). He teaches composition at the City University of New York's Graduate Center and Brooklyn College and lives in the Catskill Mountains.

Compression – the title refers to compressive and positional asphyxia, particularly as a result of police brutality.

Jason Eckardt

Alvin Lucier – Twonings (2006)

Alvin Lucier (1931) studoval skladbu na Yaleově univerzitě a Brandeisově univerzitě, dva roky též strávil v Římě jako stipendista Fulbrightovy nadace. Přednášel na Brandeisově univerzitě (1962–1970) a Wesleyanově univerzitě (1968–2011). Jeho dílo přineslo mnohé inovace týkající se kompozice i provozování hudby, včetně notace gest interpretů, využití mozkových vln, vytváření vizuálních obrazů ve vibrující hmotě pomocí zvuku, tematizoval akustiku prostoru atd. Je proslulý svými zvukovými instalacemi. Vystupuje po celém světě,

spolupracoval s básníkem Johnem Ashberym (*Theme*) a režisérem Robertem Wilsonem (*Skin, Meat, Bone*). Jeho zvuková instalace *6 Resonant Points Along a Curved Wall* doprovázela v lednu 2005 monumentální Sol LeWittovu skulpturu *Curved Wall*. V roce 2013 byl hostujícím skladatelem na festivalech Tectonics (Glasgow), Ultima (Oslo) a s violoncellistou Charlesem Curtisem uvedl svůj profilový koncert v pařížském Louvru. Americká společnost pro elektroakustickou hudbu mu udělila Cenu za celoživotní přínos. Je držitelem čestného doktorátu umění z Plymouthské univerzity (Velká Británie). V září 2012 vydalo nakladatelství Wesleyan Press jeho zatím poslední knihu *Music 109: Notes on Experimental Music*. Alvin Lucier stál v roce 2001 u zrodu Ostravských dnů a řadu let na nich participoval.

Dílo Alvina Luciera *Twonings* vedle sebe staví dva systémy ladění, jež jsou obvykle využívány v západní klasické hudbě. Part violoncella obsahuje flažolety v přirozeném ladění, které vznikají rozdělením kmitající struny na pravidelné (tj. poloviční, třetinové, čtvrtinové ad.) díly. V klavíru jsou využity „stejně“ tónové výšky temperovaného ladění. Jediným tónem, jenž je vyladěn na stejné frekvenci, je komorní *a*. Všechny ostatní tónové výšky se více či méně odlišují. V běžné hudební praxi zmíněné systémy ladění kolidují a jejich spojení si často žádá neuspokojivé kompromisy. Lucier se ve své skladbě těmito problémy neznepokojuje a naopak se s oběma systémy ladění snaží pracovat zcela rovnocenně – hudební proud tak vytváří určitý zdvojený zvukový obraz. Lze tedy plně docenit a obdivovat vzájemnou interakci obou systémů ladění, které představují pouze dvě možnosti z nepřehledného počtu potenciálních způsobů strukturace hudby.

Juho Laitinen

Alvin Lucier – Twonings (2006)

Alvin Lucier (1931) studied composition at Yale University and Brandeis University, and spent two years in Rome on a Fulbright Scholarship. He taught at Brandeis (1961–1970) and Wesleyan University (1968–2011). He has pioneered many areas of music composition and performance, including the notation of performers' physical gestures, the use of brain waves on live performance, the generation of visual imagery by sound in vibrating media, and the evocation of room acoustics for musical purposes. His works include a series of sound installations. Lucier performs extensively in Asia, Europe, and the United States, and has collaborated with John Ashbery (*Theme*) and Robert Wilson (*Skin, Meat, Bone*). His sound installation, *6 Resonant Points Along a Curved Wall*, accompanied Sol DeWitt's enormous sculpture, *Curved Wall*. In 2013, Lucier was the guest composer at the Tectonics Festival (Glasgow) and the Ultima Festival (Oslo), and gave a portrait concert at the Louvre (Paris) with cellist Charles Curtis. Lucier was awarded the Lifetime Achievement Award by the Society for Electro-Acoustic Music in the United States and received an Honorary Doctorate of Arts from the University of Plymouth (England). In September 2012, the Wesleyan Press

published his latest book, *Music 109: Notes on Experimental Music*. In 2001, Alvin Lucier helped found Ostrava Days, and for many years he was an active participant.

Alvin Lucier's *Twonings* is a juxtaposition of two systems of tuning commonly used in Western classical music. The cello part consists of natural harmonics that occur at exact mathematical subdivisions of the length of a string. The piano part uses the "same" pitches in the ubiquitous system of equal temperament. The only note with the same frequency is the central tuning note of A. All other pitches are somewhat or wildly different. In many circumstances of music-making, these systems clash and lead to unsatisfactory compromises. Lucier's work bypasses such anxiety and presents these tuning networks as a double portrait, inviting us to marvel at the interplay between just two of the innumerable ways to structure our music.

Juho Laitinen

Bernhard Lang – Monadologie XXXVI Chopin 12 Etudes (2020)

Bernhard Lang (1957) se po studiích na Brucknerově konzervatoři v Linci přestěhoval do Štýrského Hradce (Grazu), kde studoval klasický i jazzový klavír. Po ukončení studia se stal žákem polského skladatele Andrzeje Dobrowolského, který jej seznámil s technikami nové hudby. Od roku 1998 vyučuje hudební teorii, harmonii a kontrapunkt na Univerzitě hudebních a dramatických umění ve Štýrském Hradci a od roku 2003 zde rovněž působí jako profesor skladby. Jeho hlavním zájmem je od roku 1999 hudební divadlo odvozené z teorie „diference/opakování“. Jak uvedl pro Český rozhlas Petr Bakla: „K rozmanité a hluboce promyšlené práci se zvukovými smyčkami Langa inspirovaly filmy Martina Arnolda, experimentální hráči na gramofony jako Philip Jeck, a také Deleuzův spis *Différence et répétition*. Zatímco minimalismus si liboval v pozvolných procesech a opakování vyvolávalo spíše meditativní atmosféru, Lang ve svých skladbách pracuje s ostrými střihy a nepravidelností, vzniká nepředvídatelná hudba plná zvrátů.“ Od roku 2009 působí jako lektor na festivalu Ostravské dny; jeho opera *Der Reigen* se v roce 2014 stala centrem pozornosti festivalu NODO a na OD 2017 měla premiéru kompozice *Monadologie XXXVII „Loops for Leoš“*, kterou napsal přímo pro festival. Ostravské centrum nové hudby uvede 16. listopadu 2021 v pražském multifunkčním sálu DOX+ koncert *Zásadní Bernhard Lang*.

Monadologie XXXVI Chopin 12 Etudes je další ze série *Monadologií*, do níž aktuálně spadá více než 40 děl, která jsem zkomponoval mezi lety 2007 a 2020. Tyto skladby by bylo možné vymezit pomocí následujících charakteristik:

1. metoda granulární analýzy: původní partitura je dekonstruována postupem buněčné fragmentace – tj. nejprve je „roztrhána“ a následně znovu složena do nového celku;

2. použití různých smyček, které jsou jednak předmětem neustálých repetitivních procesů a jsou fenomenologicky „osvětleny“; a dále generují rytmus a patterny;

3. odkaz k „prvotní skice“, jež je přepisována či znovu-napsána během další práce na díle. *Monadologie* tedy odkazují k mému vlastnímu materiálu, ale především k partiturám z hudební historie (Chopin, R. Strauss, Mozart, Haydn, Schönberg, Webern, Puccini atd.). V tomto případě byl Chopinův *op. 10* podroben virtuálnímu remixu: s partiturou bylo zacházeno jako se zvukovým samplem a byly použity rozličné (virtuální) elektroakustické postupy – granulace, filtrace, smyčkování, modulace atd. V tomto smyslu tedy *MXIX* není kompozicí, ale meta-kompozicí.

4. Pro klavíristy představuje *op. 10* dílo, jež je potřeba neustále znovu a znovu cvičit; rozhodující podnět k přepsání prvního cyklu *Etud* přišel před mnoha lety, kdy jsem četl eseje Douglase R. Hofstaedtera, který tyto skladby popisuje jako projevy soběpodobných patternů. Hofstaedterovy texty mi osobně doporučil György Ligeti, jehož *Study* pro mě byly dalším důležitým východiskem při promýšlení mého přístupu.

5. Prvotní inspirace měla svůj původ v experimentálních filmech R. M. Ortize či Martina Arnolda a v technikách současných turntablistů a performerů, kteří se věnují live electronics.

Bernhard Lang

Bernhard Lang – *Monadologie XXXVI Chopin 12 Etudes* (2020)

Bernhard Lang (1957) studied piano at the Bruckner Conservatory Linz and then moved to Graz to study classical and jazz piano. After finishing his studies, Lang took courses in composition with Polish composer Andrzej Dobrowolski, who introduced him to the techniques of new music. In 1998, Lang began teaching classes of his own in music theory, harmony, and counterpoint at the University of Music and Performing Arts in Graz. He has held a professorship in composition there since 2003. Since 1999, Lang's main interest has been music theatre, derived from his theory of "difference/repetition". Speaking to Czech Radio, Petr Bakla had this to say about Lang's method: "His varied and thoughtful work with loops has been inspired by Martin Arnold's films, experimental turntablists like Philip Jeck or by Deleuze's book *Différence et répétition*. Whereas minimalism reveled in gradually unfolding processes and the repetition evoked a rather meditative atmosphere, Lang incorporates jump-cuts and irregularities that result in an unpredictable music full of sudden turns." He has been a lecturer at Ostrava Days since 2009, and the festival frequently features his compositions – Lang's opera *Der Reigen* became a highlight of NODO 2014 and his composition *Monadologie XXXVII "Loops for Leoš"* was written directly for OD 2017 and premiered during the festival. Ostrava Center for New Music will present concert *Essential Bernhard Lang* on 16th November 2021 at the DOX+ multifunctional hall in Prague.

Monadologie XXXVI Chopin 12 Etudes is part of the series of works called *Monadologies*, which currently consists of more than 40 pieces that I have been composing between 2007 and 2020. They are marked by the following characteristics:

1. the granular analysis method: the original score is deconstructed by cellular fragmentation, that is, first torn apart, and then reassembled into a new text;

2. the use of different loops, which on the one hand are the musical subject of the repetition process and are phenomenologically illuminated; on the other, constitute generators of rhythm and patterns;

3. the reference to a “first draft”, which is overwritten or re-written in a second draft. The *Monadologies* thereby refer to my own material, but principally to scores from musical history (Chopin, R. Strauss, Mozart, Haydn, Schönberg, Webern, Puccini, etc.). In this instance Chopin’s *Op. 10* is subjected to a virtual remix: the score is processed like an audio sample using the methods of virtual electro-acoustics, that is to say, granulated, filtered, looped, modulated, etc. In this sense, *MXIX* is not a composition, but a meta-composition.

4. For pianists, *Op. 10* is a work to be rehearsed again and again; the decisive impulse to overwrite the first volume of *Études* came, however, many years ago from essays on the *Études* by Douglas R. Hofstaedter, which he sought to read as paradigms of self-similar patterns, and from György Ligeti, who had personally directed me to Hofstaedter. Indeed, his *Études* were a model for my arrangement.

5. This was all inspired by the experimental films of R. M. Ortiz and Martin Arnold and the techniques of contemporary turntablists and live electronics performers.

Bernhard Lang

Morton Feldman – Why Patterns? (1978)

Americký skladatel Morton Feldman (1926–1987) patřil k nejosobitějším a nejsvráznějším tvůrcům dvacátého století. S mohutnou, tělnatou postavou a žoviálním chováním kontrastovala jeho nesmírně křehká, niterná hudba. Ačkoliv se autorova tvorba dá zjednodušeně charakterizovat jako „tichá a jemná“, v jeho díle lze nalézt množství rozdílných kompozičních přístupů a strategií. Navzdory převažující extrémně nízké dynamice je jeho hudba někdy „tvrdá jako hřebíky“ (Christian Wolff). Ve skutečnosti se Feldman vzpírá jakémukoliv zařazení: přestože měl hluboké základy v klasické hudbě a ze všeho nejdůležitější pro něj byl krásný, kultivovaný tón, jeho tvorba popírá veškeré principy klasické kompozice – ve středu autorova zájmu stála koncentrace na přítomný okamžik, který dokázal ve svém pozdním díle roztáhnout až na několik hodin. Festival Ostravské dny se hudbě Mortona Feldmana usilovně a intenzivně věnuje od svého vzniku v roce 2001.

Skladba *Why Patterns?* původně vznikla pro soubor Morton Feldman and Soloists, jehož členy byli Eberhard Blum (flétna), Jan Williams (bicí nástroje) a Nils Vigeland (klavír). Skladatel v následujících letech pro tento soubor vytvořil ještě dvě významná díla – *Crippled Symmetry* (1983) a *For Philip Guston* (1984). Tyto kompozice mají shodné základní nástrojové obsazení, ovšem v detailech se liší (hráči v jejich průběhu nástroje různě střídají, popřípadě kombinují). Instrumentace skladby *Why Patterns?* je v tomto ohledu „nejstabilnější“ a sestává z flétny (+ altová a basová flétna), zvonkohry a klavíru. Skladba trvá přibližně třicet až pětatřicet minut a není tak rozsáhlá jako některá pozdější Feldmanova díla, nicméně i přesto obsahuje všechny prvky charakteristické pro tyto rozměrné kompozice – zdůrazňování akustických kvalit hudebního materiálu, práci s dozvukem tónů, „opakování“ patternů, nesměřování k žádnému vrcholu, absenci „zastřešujícího“ kompozičního systému či celkovou otevřenost formy. Ve skladbě *Why Patterns?* je pak možné velmi dobře pozorovat ještě jeden důležitý rys, který nebývá v souvislosti s Feldmanovou tvorbou často zmiňován – jedná se o práci s rychlostí, jež se zde objevuje pravděpodobně ve své nejryzejší podobě. Každý z nástrojových partů je kineticky individualizován a probíhá vlastní „rychlostí“. Počátek skladby je společný všem třem hráčům a jednotlivé party jsou následně realizovány simultánně s ostatními. Vzniká tak zajímavá hudební situace, kdy jsou ve společném časovém rámci odvíjeny party probíhající různou rychlostí a v průběhu kompozice tedy dochází k jejich „uvolněnému proplétání“. Nástroje jsou posléze synchronizovány až na konci díla v jakési závěrečné „codě“.

Petr Zvěřina

Morton Feldman – *Why Patterns?* (1978)

American composer Morton Feldman (1926–1987) belonged to the most original and most idiosyncratic authors of the 20th century. His immensely fragile, inward music stood in contrast to his huge, portly build and jovial behaviour. Even though, in a simplified way, one could characterize his music as “quiet and gentle”, we find in his oeuvre a number of different compositional approaches and strategies. Despite the predominance of extremely low dynamics, his music can sometimes be “tough as nails” (Christian Wolff). In fact, Feldman resists any classification: it is true that his roots were deep in classical music, and a beautiful, cultivated tone was the most important thing for him, but his works deny all the classical compositional principles; for him, the main interest was to concentrate on the present moment, which he managed to stretch to as much as several hours in his late works. Ostrava Days festival has devoted itself intensely to the music of Morton Feldman since its beginnings in 2001.

Why Patterns? was originally written for the ensemble Morton Feldman and Soloists featuring Eberhard Blum (flute), Jan Williams (percussions) and Nils Vigeland (piano). In the following years, Feldman composed two more prominent works for this ensemble – *Crippled Symmetry* (1983) and *For Philip Guston* (1984). These compositions share the same basic set of instruments, yet they differ in details (the players change their instruments or combine them in various ways). In this respect, the instrumentation of the composition *Why Patterns?* is the “most stable” of all three, featuring flute (+ alto and bass flute), glockenspiel and piano. The composition is approximately thirty to thirty-five minutes long and is not as extensive as some of the later works from Feldman. Nonetheless, it still contains all the elements characteristic of these vast compositions – foregrounding acoustic qualities of the music material, working with the reverberation of tones, “repetition” of patterns, anticlimactic progression, absence of any unifying compositional system or overall formal openness. In *Why Patterns?* one can observe one more important feature which is often overlooked in connection with Feldman’s works – manipulation with speed, which most probably occurs here in its most genuine form. Each instrumental part is kinetically individualized and follows its own “speed”. The beginning of the composition is common for all three players and the individual parts are then executed simultaneously with others. This gives rise to an interesting musical situation in which parts in various speeds unfold in a common temporal framework and therefore, their “loose interweaving” takes place in the course of the composition. The instruments are synchronized only at the end of the piece in a final “coda”.

Petr Zvěřina

IN CONTINUUM FLUXUS: 1961–2021

Co je ?

Fluxus představuje v umění 20. století výjimečný úkaz – tak výjimečný, že historici a další badatelé mají stále problém jej pochopit. Existují pro to rozličné důvody, od prostého nedostatku snahy mu porozumět až po vyloženou intelektuální lenost. Ačkoli diskuzní příspěvky mnoha umělců leckdy zahrnovaly různé šprýmy a zavádějící komentáře, nikdy jsme se nevyhýbali tomu, abychom své počínání vysvětlili – pokud o to byl projevem zájem. Historici se však často domnívají, že žijící umělci chtějí pouze způsobovat problémy.

Většina historiků umění a běžných kurátorů se neustále snažila přesvědčit veřejnost, že Fluxus byl hnutím, a to hnutím uměleckým a týkajícím se pouze Ameriky. Občas byla tato pošetilá tvrzení navázána na širší ekonomické zájmy a z toho důvodu se někdy můžeme setkat i s podivným označením „Fluxismus“.

Nicméně všechno je to čirý nesmysl. Fluxus vznikl především z potřeby reagovat na jednu smutnou pravdu – umění po více než dvě stě let spočívalo v klasifikaci různých „-ismů“ a přijalo redukci originálního výrazu na pouhý stereotyp.

Fluxus byl v naprosté opozici vůči tomuto světu „umění“, vlastně jde o dvě diametrálně rozdílné a neslučitelné entity.

Fluxus byl v Evropě v letech 1962–1963 něčím zcela odlišným než Fluxus v USA v době, kdy se jej George Maciunas (bez většího úspěchu) snažil unifikovat v jednu formu a strategii.

Označení Fluxus bylo poprvé použito v Evropě, kde se rovněž konaly první festivaly Fluxu – nejprve ve Wiesbadenu, další akce se v letech 1962 a 1963 konaly v Kodani, Düsseldorfu, Paříži, Amsterdamu a na mnoha dalších místech.

K poměrně zásadnímu obratu došlo na konci 50. a na začátku 60. let zároveň v Evropě, USA a v Japonsku. Tehdejší tvůrci dospěli k naprosto odlišnému chápání umění, než jaké bylo do té doby obvyklé. Umělec a teoretik Dick Higgins o několik let později toto nové pojetí umění označil přídomkem „intermediální“. Zatímco v USA a v Japonsku tento nový přístup pronikl pouze do velkých metropolí jako byl New York, na západní pobřeží USA, do Tokia anebo Ósaky, v Evropě se okolo roku 1960 naopak masově rozšířil do všech velkých měst. Piero Manzoni tento koncept rozvíjel v Miláně a následně se jej ujali i Chiari ve Florencii a Marchetti v Miláně. V Madridu a Barceloně se jednalo o Juana Hidalga, Esher Ferrer a Carlese Santose. V Paříži a v Nice to byli Yves Klein, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier a Nouveaux Réalistes. V Kolíně nad Rýnem zase Tomas Schmit, Ben Patterson, Nam June Paik a Wolf Vostell. Emmett Williams působil v Darmstadtu a Zero v Düsseldorfu. Willem de Ridder a Wim Schippers pracovali v Amsterdamu, Arthur Køpcke a já v Kodani, Bengt af Klintberg a Pistolteatren ve Stockholmu. A tento výčet by mohl dále pokračovat. Východní Evropa a Sovětský svaz pak představují samostatnou kapitolu, v tomto textu ale tuto problematiku pominu.

Všichni jsme se tehdy nacházeli na okraji zájmu, avšak pomalu a jistě se počínala utvářet potřebná platforma pro naši práci, která od nesmělých počátku vždy mířila do všech možných a naprosto odlišných směrů.

George Maciunas nás v Evropě propojil a uspořádal první festivaly (v tom spočívala jeho důležitá úloha), na nichž společně s Alison Knowles a Dickem Higginsem prezentoval sérii nových partitur a textových pokynů od La Monte Younga, Georga Brechta, Boba Wattse, Yasanao Toneho a mnoha dalších, kteří se těchto akcí nemohli osobně zúčastnit.

Ačkoliv tyto festivaly představovaly první významnou platformu, v jejímž rámci jsme mohli veřejně prezentovat svá díla, neustále jsme byli s Georgem Maciunasem ve při, protože se z nás snažil udělat skupinu, jež by používala stejné umělecké strategie a měla jednotnou estetiku. On sám však mezi námi nesmírně vyčníval, jeho projev byl jakousi rozporuplnou směsicí neodadaismu a leninismu.

Zkusil manifesty. Nikdo s nimi nesouhlasil. Pokusil se nás sjednotit. Nikdo ho neposlouchal. Chtěl z nás vytvořit určité „ambasatory“ Fluxu. Každý se od tohoto nápadu distancoval. Ale všechny nás poměrně bavilo číst jeho nespočetné slogany, prohlížet si jím vytvořené diagramy, které měly zachycovat skutečné souvislosti mezi námi, a probírat se dalšími „propagandistickými“ materiály, jež vyráběl jako na běžícím páse. Maciunasova utopická vize počítala s „ústředími“ na různých územích, rozličnými pobočkami, soustavou uměleckých „generálů“, „majorů“ a „kaprálů“. To jsou fantazie, o nichž byly v uplynulých šedesáti letech sepsány a publikovány hory knihy.

My jsme však ve skutečnosti v této době usilovali o vybudování mezinárodní sítě umělců – a tato síť podnikala širokou škálu uměleckých aktivit zprostředkovaných poštou. Pokud je mi známo, Fluxus představoval první mezinárodní síť, která byla vytvořena samotnými umělci. Byl to určitý druh „před-počítačové“ databáze a sítě pro umění a komunikaci.

Jejími hlavními osobnostmi byli Dick Higgins, George Brecht, Ben Patterson, Yasonao Tone, Ben Vautier, Robert Fillou, Willem de Ridder, Jackson Mac Low, Bengt af Klintberg, Arthur Køpcke, Tomas Schmit, La Monte Young, Alison Knowles, Bob Watts, AY-O, Eric Andersen, Nam June Paik, Emmett Williams, Larry Miller, Geoff Hendricks, Milan Knížák, George Maciunas, Yoko Ono, Philip Corner, Wolf Vostell, Mieko Shiomi, Takako Saito.

Bylo by obtížné najít skupinu umělců, která by se ve svém uměleckém přístupu, výrazu, povahách a názorech lišila více než výše uvedení tvůrci.

Jednu věc nicméně většina z nich sdílela (i když ne všichni): intermediální přístup k umění. Velmi rozšířeným omylem, jenž však bývá často zmiňován, je názor, že intermédiá vznikla v důsledku rozvoje počítačových procesorů 486 v 80. letech a že je tento fenomén nemyšlitelný bez tohoto klíčového média – tj. počítače s velmi rychlým procesorem. Avšak intermédiá nejsou vázána na nějakou konkrétní formu nebo prostředky, nesouvisejí s žádnými specifickými podmínkami. Jak naznačuje samotný výraz – nacházejí se *mezi* ostatními médii.

Toto pojetí umění se poprvé objevilo v období let 1958–1962 a od té doby se ustavičně proměňuje. Ze své podstaty tedy nemůže být definováno a kategorizováno jako „věc“ či jako pouhá metoda/metody.

Intermediální pojetí odmítá pojímat umění a komunikaci jakožto produkci. Namísto toho usiluje prostřednictvím neustálé inovace o skutečný průzkum možných způsobů vyjádření člověka.

Podoba samotné tvorby není konkrétně vymezena. Dílo samo zůstává otevřené a neustále se proměňuje – už jenom proto, že se do něj např. zapojuje divák. Podílníci se na jeho podobě i tím, že o něm prostě přemýšlí.

Je vcelku výmluvné, že terminologie využívaná na konci 50. a na začátku 60. let nyní přiléhavě popisuje dnešní svět médií. Hlavními termíny té doby byly: Globalismus, Simultaneita, Síťové struktury, Události, Výskyt a Interakce.

To, o čem jsem psal výše, nás spojovalo a v určitém ohledu je to skoro v přímém rozporu s tím, jakým způsobem se George Maciunas snažil Fluxus formovat po svém návratu do New Yorku. Fluxus pro něj představoval mezinárodní avantgardní hnutí, které mělo bojovat s kulturním imperialismem, změnit společnost a její kulturní instituce.

Od roku 1964 až do 70. let se Maciunas snažil Fluxus korigovat. Zbytek z nás to nicméně příliš neznepokojovalo. Uznávali jsme jej jako opravdu schopného organizátora a grafického designéra, ale způsob, jakým prezentoval svá díla, se poměrně odlišoval od našeho přístupu.

Všimněte si, že nikdo z historiků umění nezdůraznil, že většina umělců, kteří se podíleli na festivalech Fluxu v letech 1962 a 1963, nebyla schopna s Georgem Maciunasem (poté, co v New Yorku zřídil své „ústředí“) spolupracovat – docházelo k tomu jen velmi výjimečně a zřídka. Nelze mu však upřít, že byl úžasným iniciátorem a měl by být takto vnímán. Zasadil se zejména o vznik umělecké sítě v roce 1962 a o to, že se čtvrť SoHo v New Yorku přeměnila, a to díky působení umělců a jejich vzájemné spolupráci (v 60. letech se v opuštěných továrnách v New Yorkské čtvrti SoHo začali usídlovat umělci z celého světa – změnili tuto vybydlenou čtvrť v epicentrum experimentálního a konceptuálního umění, zakládali zde umělecká studia, pořádali happeningy, performance, věnovali se video artu atd. – pozn. překl.).

Mýty o Fluxu se objevovaly v minulosti a objevují se i dnes. V sedmdesátých letech zacházely opravdu do krajností – kupříkladu jeden umělecký kritik hlavního kodaňského deníku *Politiken* vážně tvrdil, že Fluxus byl uměleckých hnutím založeným Josephem Beuyesem. Beuysova role v rámci umělecké sítě byla vždy marginální, ačkoliv dílo jeho samotného bylo výrazně ovlivněno návštěvou festivalu Fluxu v Düsseldorfu v roce 1963.

Mezi další úsměvné mýty patří to, že Fluxus je svým způsobem neo-dadaistické anti-umělecké hnutí a jeho duchovním otcem byl John Cage a dědečkem Marcel Duchamp.

Samozřejmě, že jsme je oba měli opravdu rádi – jako lidi i jako tvůrce –, ale není možné tvrdit, že dílo jednoho nebo druhého představuje hlavní předpoklad pro následný vznik intermédií. Stejně jako Cage a Duchamp nás totiž uchvacovali umělci jako Manzoni, Yves Klein, Man Ray, Marinetti, Malevič, Buñuel a mnoho a mnoho dalších. A kromě okázalého koketování Bena Vautira s pojmem „anti-umění“ nelze ani tuto nálepku nikomu jinému přisuzovat.

Eric Andersen
8. srpna 2000
revidováno 20. července 2021

IN CONTINUUM FLUXUS: 1961–2021

What is ?

Fluxus is probably the phenomenon in the art world of the 20th century that historians and other scholars have the most difficulty grasping. The reasons range from a simple lack of will to downright laziness. Although the contribution to the debate by many artists may have been by way of droll misleading comments, we have never shirked from clarifying the issue, if and when interest was shown. For the most part, though, historians suppose that living artists are just out to make trouble.

Most art historians and mainstream curators continuously try to persuade the public that Fluxus was a movement, albeit an art movement, an all-out American affair. When these frenzied grumblings are connected to large economic interests one can into the bargain often find such a peculiar designation as Fluxism.

But this is pure rubbish. Fluxus emerged almost as a reaction to the sad truth that art for more than two hundred years found its classification within “isms” and was resigned to being reduced to stereotyped personal expression.

Fluxus stood in complete contrast to this world and became at least two incompatible entities.

It was one thing in Europe in the years 1962 and 1963 and later something entirely different in the USA, at the time George Maciunas, without any tremendous success, attempted to transform the lot into one form and one strategy.

The term Fluxus was first used in Europe and it was also here that the first Fluxus Festivals were held, the first venue was Wiesbaden and then Copenhagen, Düsseldorf, Paris, Amsterdam and many other places during 1962 and 1963.

A quite unique new departure had taken place simultaneously in Europe, the USA and Japan in the late Fifties and early Sixties. A completely different understanding of art, which a few years later would be dubbed Inter Media by artist and scholar Dick Higgins. While in the USA and Japan this new view of art only penetrated in mega centres like New York, the West Coast, Tokyo and Osaka, in Europe around 1960 it had spread largely to all major cities. Piero Manzoni was working in Milan and later Chiari in Florence and Marchetti in Milan. In Madrid and Barcelona Juan Hidalgo, Esther Ferrer and Carles Santos. In Paris and Nice Yves Klein, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier and Nouveaux Réalistes. In Cologne Tomas Schmit, Ben Patterson, Nam June Paik and Wolf Vostell. Emmett Williams in Darmstadt and Zero in Düsseldorf. Willem de Ridder and Wim Schippers in Amsterdam, Arthur Køpcke and myself in Copenhagen, and Bengt af Klintberg and Pistolteatren in Stockholm. The list goes on and on. Eastern Europe and the Soviet Union presented an entire chapter onto itself, which I choose not to dwell on here.

We all found ourselves in marginalised positions but were steadily and calmly creating the necessary platform for our work, which had already from a hesitant start pointed in all possible and totally different directions.

George Maciunas’s role in Europe was to assemble us at the first festivals, to which he together with Alison Knowles and Dick Higgins brought along a succession of new scores and

performance directions from La Monte Young, George Brecht, Bob Watts, Yasonao Tone and many others, who could not participate personally.

Although these festivals represented the first major public platform for our work we were all at odds with George Maciunas when he tried to organise us into a group, with a common strategy and aesthetic. He himself stood out as the most amazing, self-contradictory mixture of neo-Dadaism and Leninism.

He tried manifestos. We all disagreed. He tried to create unity. We all disobeyed. He wanted to appoint us ambassadors of Fluxus. Everyone disassociated. But we were at the same time rather amused by his innumerable slogans, diagrams designed to show the true connection and all the other propaganda material that gushed from him. His Utopia developed with headquarters, regions and branches with generals, majors and corporals. A fantasy on which mountains of books have been published almost sixty years on.

What we did in the meantime in actual fact was to establish an international artist network, with wide ranging mail art activities. As far as I am aware, Fluxus was the first international network to be set up by artists themselves. A type of pre-PC database and a net for art and communication.

The main actors in this network were Dick Higgins, George Brecht, Ben Patterson, Yasonao Tone, Ben Vautier, Robert Fillou, Willem de Ridder, Jackson Mac Low, Bengt af Klintberg, Arthur Køpcke, Tomas Schmit, La Monte Young, Alison Knowles, Bob Watts, AY-O, Eric Andersen, Nam June Paik, Emmett Williams, Larry Miller, Geoff Hendricks, Milan Kn    k, George Maciunas, Yoko Ono, Philip Corner, Wolf Vostell, Mieko Shiomi, Takako Saito.

It would be hard to find greater differences of expression, temperament, position and opinion than among these artists.

There was one thing common to most, but not all: an understanding of art as Inter Media.

The most common misconception being floated is that Inter Media was born following the development of 486 processors in the Eighties and that the phenomenon is unthinkable without a definite medium: a computer with a very fast processor.

Inter Media, however, does not have any definite form or scale, or attach itself to particular circumstances. As the term implies it does, on the other hand, find a place *between* other media.

This view of art was first conceived in the period 1958–1962 and has constantly changed form ever since. It cannot by definition be categorised as a thing, only as methods.

Inter Media rejects art and communication as production. Instead, it seeks by means of constant innovation to conduct fundamental research in human articulation.

The oeuvre here is not a demarcated unit. The work is open and undergoing constant change, because it includes the spectator. You can but participate in such a work, also by means of mere reflection.

It is quite telling that the terminology we used in the late Fifties and early Sixties has now been appropriated by the media world. The main terms at that time were: Globalism, Simultaneity, Network Structures, Events, Occurrences and Interaction.

This is what brought us together and this is almost the opposite of what George Maciunas tried to move Fluxus towards when he returned to New York. For him Fluxus was an international avant-garde, which should fight cultural imperialism, and change society and its cultural institutions.

In New York from 1964 and up through the Seventies he tried to style Fluxus. The rest of us remained quite unperturbed. He was well regarded as a very capable organiser and graphic designer but publishing work in the way he did was quite different from our manners.

It is interesting to note that no art historian has seen fit to point out that by far the majority of the artists who participated in the Fluxus festivals of 1962 and 1963 could only on very rare occasions work with George Maciunas, after he established his headquarters in New York. Rather, George Maciunas must be remembered as the amazing initiator he was. Both when the network was being established in 1962 and Soho in New York was being developed via artist cooperatives.

Myths about Fluxus abound then as now. They went to such extremes in the Seventies that the art reviewer on one of Copenhagen's main dailies *Politiken* solemnly declared that Fluxus was an art movement founded by Joseph Beuys. Beuys attachment to the network was always periphery, although his work had been immensely influenced by a Fluxus visit to Düsseldorf in 1963.

Another rather amusing notion is that Fluxus is a type of neo-Dada anti-art movement with John Cage as father and Marcel Duchamp as grandfather.

We were, of course, very fond of them both, both as people and artists, but it can never be said that either was the most important prerequisite for Inter Media. We were just as enthralled by Manzoni, Yves Klein, Man Ray, Marinetti, Malevich, Buûel and many, many more. And besides Ben Vautier's lush coquettishness not much of the anti-art label can be attributed to anyone.

Eric Andersen
8th August, 2000
Revised, 20th July, 2021

Wolfgang Träger: Films, Videos & Photographs

NEPŘERUŠENÉ PROMÍTÁNÍ / UNINTERRUPTED SHOW

1.
„Fotografie Fluxu 1989 – ...“ – snímky z představení a portréty umělců, černobílé fotografie vycházející z mé knihy *A Fluxus Family Portrait Album* (Rodinné portrétní album Fluxu).
Videoprojekce, smyčka; hudba Milan Knížák & Opening Performance Orchestra – *Broken Suite* (2020) 23:36
2.
„Lékařská show doktora Bena“ – 2014, videodokumentace turné Bena Pattersona po různých evropských městech u příležitosti jeho 80. narozenin.
Videoprojekce, smyčka
3.
„Benjamin Patterson – Sneak Review“ – 2014, free-enactment, Berlín
Umělecké turné organizované Petrou Stegmann, které zahrnovalo drobné události, mini koncerty, vystoupení a akce s náhodným publikem.
Doplněno o rozhovor s Benem Pattersonem ohledně Fluxu, který vedl Yaneq (Radio Arty / FluxFM)
Videoprojekce, smyčka
1.
“Fluxus photos 1989 – ...” – Performances & Artist’s Portraits, black and white photography, based on my book *A Fluxus Family Portrait Album*.
Videoprojection, loop; music by Milan Knížák & Opening Performance Orchestra – *Broken Suite* (2020) 23:36
2.
“Dr. Ben’s Medicine Show” – 2014, video documentation of Ben Patterson’s performance tour in various cities across Europe on the occasion of his 80th birthday.
Videoprojection, loop
3.
“Benjamin Patterson – Sneak Review” – 2014, a free-enactment, Berlin
Performance tour with short events, mini-concerts, performances and actions with an accidental audience, organised by Petra Stegmann.
Supplemented by an interview with Ben Patterson about Fluxus by Yaneq (Radio Arty / FluxFM).
Videoprojection, loop