

**OSTRAVSKÉ DNY**  
festival nové a experimentální hudby  
**2019**  
**OSTRAVA DAYS**  
new and experimental music festival

PÁ–SO / FRI–SAT • 23. – 24. 8. 2019

Divadlo Jiřího Myrona / Jiří Myron Theatre

17:00 – 12:00

**DLOUHÁ NOC: 18 hodin – 1080 minut**

**THE LONG NIGHT: 18 hours – 1080 minutes**

**Dieter Schnebel – Harley Davidson (2000)**

Německý skladatel Dieter Schnebel (1930–2018) započal svá studia v roce 1949 na Musikhochschule ve Freiburgu, zároveň docházel na přednášky Martina Heideggera na Freiburské univerzitě a také se účastnil Mezinárodních prázdninových kurzů nové hudby v Darmstadtu. V letech 1952–1956 studoval protestantskou teologii, filozofii a muzikologii v Tübingenu a následně pracoval jako učitel a pastor v Kaiserslauternu, Frankfurtu nad Mohanem a v Mnichově. Později působil na Univerzitě umění v Berlíně, kde pro něj byla v roce 1976 přímo vytvořena pozice profesora pro experimentální hudbu a muzikologii, kterou zastával až do roku 1995, kdy se stal emeritním profesorem. Schnebel byl původně přísným seriálním skladatelem, ale postupem času ustoupil ze svých vyhraněných estetických názorů a věnoval se tvorbě experimentálních konceptů a procesuálních kompozičních metod, v jejichž rámci se zaměřoval např. na nové, do té doby neprozkoumané možnosti využití lidského hlasů – od šepotu a sípění až po křik. Psal však také nábožensky zaměřená díla. Po ustanovení divadelní skupiny Die Maulwerker na Univerzitě umění v Berlíně se Schnebel mohl systematicky věnovat svému konceptu otevřeného díla, který byl jen částečně odvozen z přístupu hnutí Fluxus – v jeho rámci byly hudebníci instruováni, aby se podíleli na prostorových performancích, jež zahrnovaly např. nekonvenční použití hudebních nástrojů a hlasů.

Schott Music

Skladba Dietera Schnebela *Harley Davidson* pro 9 motocyklů Harley Davidson, trubku a syntezátor je oslavou zvuku těchto legendárních strojů. Při provedení díla se hřmot motorů mísí se zvuky trubky a syntezátoru; je využito celé výrazové spektrum těchto motocyklů: rachocení, supění, burácení, skučení, houkání, blikání... Základní tóny H a D se v

kompozici objevují znovu a znovu na pozadí kontrolovaného přidávání a ubírání plynu. Skladbu a celkovou choreografii těchto devíti těžkých strojů Schnebel vytvořil v roce 2000 a přepracoval v roce 2007. Nebyl inspirován pouze charakteristickým zvukem motocyklů, ale také kultovním filmem *Easy Rider* (1969). Premiéra díla proběhla pod vedením samotného autora; Steffi Weismann následně řídila dvě realizace této kompozice ve Švýcarsku (Schlossmediale Werdenberg, 2013 a Dada-Festspiele Curych, 2016). Skladba byla vždy provedena ve spolupráci s místními harleyáři.

Steffi Weismann

### **Dieter Schnebel – Harley Davidson (2000)**

German composer Dieter Schnebel (1930–2018) began his studies at the Musikhochschule in Freiburg in 1949, simultaneously attending lectures given by Martin Heidegger at the University of Freiburg, and forged close contacts with the Darmstadt Summer Courses for New Music. Schnebel then studied Protestant Theology, Philosophy and Musicology in Tübingen from 1952 to 1956. He was subsequently employed as a teacher and pastor in Kaiserslautern, Frankfurt am Main and Munich. A position as professor for experimental music and musicology was specially created for Schnebel at the Hochschule der Künste in Berlin in 1976, a post he occupied until becoming professor emeritus in 1995. Schnebel was originally a strict serial composer, before an increasing anti-dogmatism spurred him on to develop experimental concepts and compositional methods in which he exploits the use of the human voice in previously unknown dimensions, ranging from whispering and wheezing to screaming. He also produced compositions of a sacred character. Through the creation of the theatre group Die Maulwerker at the Berlin Hochschule der Künste, Schnebel was able to systematise his open work concept, which was only partially based on Fluxus, in which the musicians were instructed to participate in spatial actions involving the unconventional utilisation of their instruments and voices.

Schott Music

The composition *Harley Davidson* by Dieter Schnebel for 9 Harley Davidson motorcycles, trumpet and synthesizer celebrates the sound of these cult machines. The engine noises are staged in interplay with the sounds of the trumpet and synthesizer in their entire bandwidth: rattling, chugging, rumbling, howling, honking, flashing... The basic tones H (B) and D are played again and again through targeted throttling. The choreography of the 9 heavy machines is a spectacle that Schnebel composed in 2000 and reworked in 2007. He was inspired not only by the specific sound of the motorcycles but also by the cult film *Easy Rider* (1969). He conducted the premiere himself; Steffi Weismann conducted two performances of this piece in Switzerland (Schlossmediale Werdenberg, 2013 and Dada-Festspiele Zürich, 2016). It has always been realized in collaboration with local Harley Davidson drivers.

Steffi Weismann

### **Julius Eastman – Crazy Nigger (1979)**

*Crazy Nigger* – provokativní název této skladby Julia Eastmana (1940–1990) může leckoho poněkud překvapit a snad i uvést do rozpaků. Ovšem narušování a nepřizpůsobování se běžným konvencím a způsobu fungování společnosti (povětšinou odvozaného od „ideálu“ bílého heterosexuálního muže) bylo součástí autorova života i tvorby. Eastman nikdy neskrýval a nemaskoval, kým doopravdy byl – naopak, od tohoto přijetí odvozoval svou vlastní svobodu: „Snažím se, abych svůj život prožíval naplno a byl tím, kým doopravdy jsem – černochem, muzikantem a homosexuálem.“ Je však potřeba dodat, že většinová společnost v USA v 70. a 80. letech pravděpodobně nebyla připravena dlouhodobě akceptovat někoho, kdo tak otevřeně projevoval svou odlišnost. I když se Eastman v průběhu 70. let prosadil jako úspěšný interpret nové a experimentální hudby (byl např. také jedním ze zakládajících členů S.E.M. Ensemble) a hodně koncertoval, jeho vlastní tvorba byla veřejností spíše přehlížena. Na počátku 80. let pak ztratil stálý zdroj příjmů a v jeho chování se navíc začaly viditelně projevovat problémy spojené s alkoholem a užíváním drog... tento talentovaný umělec se nakonec stal bezdomovcem (v důsledku čehož se také bohužel ztratily některé jeho nahrávky a partitury) a o posledním období jeho života toho není známo příliš mnoho. Zemřel v pouhých 49 letech.

Eastmanův hudební jazyk vychází především z minimalismu, ale byl také ovlivněn např. jazzem či populární hudbou. Zajímavý je pak jeho koncept tzv. „organické hudby“, kdy jednotlivé hudební fráze obsahují prvky z předchozích sekcí, které jsou postupně rozšiřovány či modifikovány a hudební struktura se tak přirozeně „rozdívá“; popisovaná kompoziční strategie je využita i ve skladbě *Crazy Nigger*. Toto dílo je sice určeno pro jakékoliv množství podobných nástrojů, ovšem z praktických důvodů je většinou prováděno čtyřmi klavíry. Skladba je součástí Eastmanova cyklu nazvaného *Nigger Series*, jenž dále obsahuje kompozice *Evil Nigger* (1979) a *Gay Guerrilla* (1979). Už první tóny skladby *Crazy Nigger* překvapí posluchače svou nebývalou energií a dravostí – jedná se o zvukově intenzivní dílo, které si z minimalismu vypůjčuje „fyzičnost“ a vypjatost interpretačního výkonu. Eastmanovy skladby jsou do značné míry poznamenány jeho životním příběhem a společenskou situací, v níž tvořil – snad i z toho důvodu dávají zakusit neobvykle silný pocit svobody a vzdoru.

Petr Zvěřina

### **Julius Eastman – Crazy Nigger (1979)**

*Crazy Nigger* – the provocative title of this composition by Julius Eastman (1940–1990) may surprise or even disconcert those who come across it. However, the disruption of, and non-compliance with conventions and means of society's functioning (usually derived from the "ideal" of white heterosexual men) was an inseparable component of this artist's life and work. Eastman never masked who he really was – to the contrary, his self-acceptance formed the very foundation for his artistic freedom: "What I am trying to achieve is to be what I am to the fullest – Black to the fullest, a musician to the fullest, a homosexual to the

fullest.” It must be said though that the majority of American society in the 70s and 80s was not prepared to accept someone who so openly expressed his nonconformity. Even though he made his mark in the 70s as a performer of new and experimental music (he was, for example, one of the founding members of the S.E.M. Ensemble) and frequently appeared in concerts, his own work was rather overlooked. In the early 1980s, Eastman lost his stable source of income, and problems connected with alcohol and drug abuse started to manifest in his behavior. This talented artist eventually became homeless (which led to the loss of some of his recordings and scores) and we do not have much information about the end of his life. He died at the age of 49.

Eastman’s musical language draws on the concept of minimalism, but he was also influenced by jazz and popular music. Of particular interest is his concept of “organic music,” in which individual musical phrases contain elements from previous sections, which are gradually expanded and modified, causing the natural growth of a musical structure. It is precisely this compositional strategy that he utilized in *Crazy Nigger*. Despite having been written for any number of similar instruments, for practical reasons it is most commonly performed on four pianos. The composition belongs to Eastman’s *Nigger Series*, which also contains the compositions *Evil Nigger* (1979) and *Gay Guerrilla* (1979). Already, the first tones of *Crazy Nigger* strike the listener with their unparalleled energy and vigor – it is a sonically intense work, which takes its “physicality” and extreme involvement in performance from minimalism. Eastman’s compositions are, to a certain extent, affected by the story of his life and the social environment in which he worked – maybe it is for this reason that they provide the listener with the possibility to experience such an unusual sense of freedom and resistance.

Petr Zvěřina

### **Klaas de Vries – Stringed (2018)**

Klaas de Vries (1944) studoval hru na klavír, hudební teorii a skladbu v Rotterdamu a Haagu. Po dokončení svých kompozičních studií u Otty Kettinga studoval rok pod vedením Milka Kelemena ve Stuttgartu. Od roku 1968 až do současnosti vytvořil skladby ve všech hudebních žánrech a formách – od sólových a komorních kompozic, až po sborová a orchestrální díla. Rovněž se podílel na vzniku pěti rozsáhlých hudebně-divadelních produkcích, jako např. *A King Riding* či *Wake*. Jeho skladby pravidelně uvádí Královský orchestr Concertgebouw, Nizozemský rozhlasový orchestr, ale také zahraniční tělesa jako Boston Musica Viva, Ensemble Modern, San Francisco Contemporary Music Players a další soubory. Spolupracoval s výraznými sólisty jako např. s Ellenou Corver, Lizou Ferschtman, Rosemary Hardy, Derekem Lee Radinem, Mariou Orán a samozřejmě také se svou ženou Gerrie de Vries (mezzosopranistka). Provedení jeho děl řídili přední dirigenti jako např. Arie van Beek, Peter Eötvös, Reinbert de Leeuw, Peter Rundel a další. Dvakrát získal ocenění Matthijs Vermeulen Award (nejprestižnější nizozemská cena pro skladatele).

Působil jako profesor kompozice a orchestrace na konzervatořích v Rotterdamu, Haagu a Amsterdamu. Pravidelně přednáší a účastní se mistrovských kurzů.

Skladbu *Stringed* pro smyčcové kvarteto a cimbál jsem napsal na žádost DoelenKwartet k příležitosti oslav 25 let jejich činnosti. Nápad zkombinovat cimbál se smyčcovým kvartetem vzešel od Franka de Groota (primárius DoelenKwartet) a ukázal se být velmi inspirativním. Uvedené nástroje mají totiž struny, na které hráči hrají přímo – a to pomocí paliček, smyčce, nebo prstů. Struny se tak rozeznávají úderem a drnknutím (cimbál), či třením, drnknutím a úderem (kvarteto). Kompozice *Stringed* se skládá ze sedmi částí, číslo 7 je rozšířením čísla 5 (počet využitých nástrojů), jež dovoluje vytvoření podobné symetrické struktury; číslo 4 pak představuje ústřední část, ostatní čísla jsou kolem tohoto středu symetricky uspořádána. To znamená, že části 3 a 5, 2 a 6, 1 a 7 jsou spřízněny. Na základě této symetrie jednotlivé části skladby prozkoumávají různé vztahy a souvislosti mezi kvartetem a cimbálem – ať už se jedná o cimbálové sólo (3, 5), nebo o úplné prolnutí nástrojů (4). Ze symetrické struktury také vychází volba tempa a délka jednotlivých částí. Ústřední část (4 – *Elegie*) je nejdelší, nejpomalejší a nejlyričtější, zatímco cimbálová sóla jsou nejrychlejší a nejrytmičtější z celé skladby. Kompozice je rámována částmi 1 a 7, které jsou značně introvertní a založené na jednoduché cimbálové melodii, často citlivě využívající alikvotní tóny. Nejsem si vědom toho, že by toto dílo bylo přímo ovlivněno tvorbou jiného autora, kompozici *Stringed* spíše vnímám jako svůj skromný příspěvek k linii skladatelů Beethoven – Brahms – Janáček – Bartók – Ligeti.

Klaas de Vries

### **Klaas de Vries – Stringed (2018)**

Klaas de Vries (1944) studied piano, music theory and composition in Rotterdam and The Hague. After finishing his composition studies with Otto Ketting, he studied for a year with Milko Kelemen in Stuttgart. Between 1968 and the present, he has written compositions in all genres from solo works and chamber music to choral and orchestral pieces, as well as five medium to large scale musical theatre productions, including *A King Riding*, and *Wake*. His music is regularly played by The Royal Concertgebouw Orchestra and the Radio Philh. Orchestra in Holland, as well as abroad by Boston Musica Viva, Ensemble Modern, San Francisco Contemporary Music Players, and various other ensembles. de Vries has worked together with soloists such as Ellen Corver, Liza Ferschtman, Rosemary Hardy, Derek Lee Ragin, Maria Orán and of course his wife Gerrie de Vries (mezzo-soprano), and conductors such as Arie van Beek, Peter Eötvös, Reinbert de Leeuw, Peter Rundel, and many others. He has twice received the Matthijs Vermeulen-prize, the most prestigious composition prize of Holland. He has worked as a composition and instrumentation teacher at the conservatoires of Rotterdam, The Hague and Amsterdam, and regularly gives masterclasses and lectures.

*Stringed* for string quartet and cimbalom was written at the request of The DoelenKwartet on the occasion of their 25th anniversary. The idea of combining the cimbalom with the string quartet came from Frank de Groot (the primarius of DoelenKwartet) and proved to be a great source of inspiration. All instruments have strings that are touched directly by sticks, bows or fingers. The strings are either beaten or plucked (cimb.) or bowed, plucked and beaten (the quartet). *Stringed* is a piece in seven parts, seven being an expansion of the number five (the number of instruments) permitting the same symmetrical structure: with the number four as the central part and the other numbers arranged symmetrically around it. This means that the numbers three and five, two and six, and one and seven are related. According to this symmetry, the movements explore different relations between the quartet and the cimbalom from cimb. solo (mov. three and five) to completely integrated (mov. four). The symmetrical structure also determines the use of different tempi and lengths of movements. The central movement (*Elegy*) is the longest, slowest and most lyrical and the cimbalom solos are the fastest and most rhythmical, while the piece is rounded off by movements one and seven. Both are very introverted and based on a simple melody played on the cimbalom with a frequent use of subtly specified overtones. Without being conscious of any explicit influence, I would like to regard this piece as being my humble contribution to this line: Beethoven – Brahms – Janáček – Bartók – Ligeti.

Klaas de Vries

### **Alois Hába – Suita pro cimbál, op. 91 (1960)**

*Allegro moderato – Andante cantabile – Allegro energico*

Skladatelský a hudebněteoretický odkaz Aloise Háby je nerozlučně spjat s jeho mikrointervalovými tónovými systémy. Tyto alternativní způsoby ladění byly v konzervativním a značně umírněném hudebním světě meziválečného Československa, kde dominoval pozdní romantismus, vnímány jako vysloveně avantgardní. Hába byl jedním z mála českých tvůrců, jehož původní myšlenky a hudební tvorbu bylo v té době možné úspěšně „exportovat“ do zahraničí. V důsledném a promyšleném způsobu „vynalézání“ vlastního hudebního jazyka se tento skladatel vyrovnal i např. Arnoldu Schönbergovi. Zvýšený zájem o Hábovy mikrointervalové skladby však poněkud zastiňuje jeho umělecky významné kompozice, které vznikly ve „standardní“ dvanáctitónové temperované chromatické – jako např. *Suita pro cimbál, op. 91*. V těchto dílech se však o to lépe můžeme soustředit na druhou důležitou složku Hábovy hudební řeči, která společně s mikrointervalovými tónovými systémy dotváří jeho koncepci „osvobozené hudby“ („Musik der Freiheit“), tzv. *atematismus*. Uvedený termín není snadné přesně definovat, nejedná se o „hudbu bez témat“; Hába se spíše vymezuje vůči tradiční motivické/tematické práci a ve svých kompozicích pak nechává hudební materiál volně „bujet“ a vykrytalizovat do jedinečných forem. To můžeme pozorovat i v *Suitě pro cimbál*, kterou skladatel dokončil v listopadu 1960. Jde o poměrně pozdní autorovu skladbu; Hába v té době tíhnul ke

stručnosti hudebního výrazu a vnitřní architektura díla tak přes všechnu formální uvolněnost působí zcela uměřeně a nemáme dojem jakékoliv nadbytečnosti. Skladatel pocházel z Vizovic (východní Morava) a měl bohaté zkušenosti s lidovou hudební tvorbou. Využití cimbalu by tedy mohlo naznačovat, že se Hába bude snažit o reminiscenci motivů či postupů z lidové hudby. V případě této kompozice však autor cimbal rovněž „osvobozuje“ z naznačeného kontextu a představuje jej jako suverenní koncertní nástroj.

Petr Zvěřina

### **Alois Hába – Suite for Cimbalom, op. 91 (1960)**

*Allegro moderato – Andante cantabile – Allegro energico*

The compositional and music theory legacy of Alois Hába is inseparably connected with his microtonal systems. In the conservative and markedly restrained musical world of interwar Czechoslovakia dominated by late Romanticism, such alternative tuning techniques were considered overtly avantgarde. Hába was one of the few Czech authors in this period whose original thoughts and music works passed the requirements to be “exported” abroad. In a meticulous and thoughtful way of “inventing” his own musical language, this composer could equal even Arnold Schönberg. The interest in Hába’s microtonal compositions, however, slightly overshadow the artistic value of his compositions that were composed in a “standard” twelve-tone tempered chromatic system, such as *Suite for Cimbalom, op. 91*. Yet, it is precisely in these works that we can focus on the second component of Hába’s musical language, which, along with microtonal systems, forms his conception of “Liberated Music” (“Musik der Freiheit”), or the so-called *athematism*. It is not easy to define the above-mentioned term exactly, as it does not signify music devoid of themes. Rather, Hába defies traditional motivic/thematic work and lets the music material in his compositions expand and crystallize into unique forms. We can observe this process in the *Suite for Cimbalom*, which the composer completed in November 1960, making it a rather late composition in the author’s oeuvre. At the time, Hába gravitated towards brevity of musical expression, and for this reason the internal architecture of the work creates an impression of overall moderateness. It does not produce any sense of excess, despite all the formal looseness. Since the composer came from the village of Vizovice in eastern Moravia, he had ample experience with folk music. The choice of cimbalom might suggest that Hába was attempting a reminiscence of motives or progressions from folk music. In this composition, the author also “liberates” the cimbalom from its context and presents it as a full-fledged concert instrument of its own.

Petr Zvěřina

## **Peter Eötvös – PSY (1996)**

Skladatel, dirigent a učitel. Všechny tyto tři profese Petera Eötvöse se protínají v jedné hvězdné kariéře. Tento maďarský umělec, který se narodil v roce 1944 v Transylvánii, je již dlouho považován za jednu z nejvýznamnějších a nejvlivnějších osobností na hudební scéně, ať už jako mezinárodně uznávaný dirigent nebo jako skladatel úspěšných oper, orchestrálních děl a koncertů napsaných pro věhlasné interprety z celého světa. Mezi jeho nejnovější díla z roku 2018 se řadí skladba *Secret Kiss* pro ansámbly, koncert pro housle a orchestr *Alhambra*, který vznikl na objednávku Festivalu v Granadě, nebo komorní skladby *Lisztomania* pro čtyřruční klavír a *Joyce* pro sólový klarinet. Eötvös přikládá velký význam předávání svých širokých znalostí a zkušeností ostatním. Vyučoval na hudební akademii v Kolíně nad Rýnem či v Karlsruhe a pořádá pravidelně mistrovské kurzy a semináře po celé Evropě. V roce založil International Eötvös Institute a v roce 2004 nadaci pro mladé skladatele a dirigenty Eötvös Contemporary Music Foundation, která sídlí v Budapešti. Kromě výše uvedených činností je Peter Eötvös pravidelně zván nejvýznamnějšími orchestry a operními domy k hostování jako dirigent.

*PSY (1996)* – „To byly časy! Bylo mi 17 a Gagarin se právě vznesl do vesmíru. Svět neměl žádné vnější hranice. V roce 1961 jsem v uhranutí z teorie velkého třesku napsal klavírní skladbu nazvanou *Kosmos*. Byl to pohled do nekonečna, které nás obklopovalo. 32 let poté jsem vytvořil kompozici *Psychokosmos*, jež představuje jakýsi retrospektivní pohled do mého nitra, do mých osobních psychických pochodů odehrávajících se během těchto dní. Fragment z tohoto orchestrálního díla v aranži pro tři nástroje (flétnu, violoncello a cimbál) nese stručný název *PSY*.“

Peter Eötvös

## **Peter Eötvös – PSY (1996)**

Composer, conductor and teacher: the Hungarian Peter Eötvös combines all three functions in one very high-profile career. Born in Transylvania in 1944, he has long been considered one of the most significant and influential personalities on the music scene as both an internationally recognized conductor, and a composer of successful operas, orchestral works and concertos, written for well-known artists from all over the world. His latest compositions include *Secret Kiss* for ensemble, *Alhambra*, a concerto for violin and orchestra commissioned by Festival Granada, and chamber pieces like *Lisztomania* for piano, and *Joyce* for solo clarinet. Eötvös attaches great importance to passing on his extensive knowledge and experience to others. He has taught at the music college in Cologne and Karlsruhe, and gives regular masterclasses and seminars throughout Europe. He established the International Eötvös Institute in 1991, and the Eötvös Contemporary Music Foundation in 2004 in Budapest for young composers and conductors. In addition to the roles listed above, Peter Eötvös is regularly invited as a guest conductor by some of the most important orchestras and opera houses.



*PSY* (1996) – “What good times those were! I was seventeen years old, and Gagarin took off. The world had no outer limits. In 1961, excited by the Big Bang theory, I wrote a piano piece with the title *Kosmos*. It was a glance into the infinity surrounding us. 32 years later, a retrospect, looking inwards, into the personal psyche of those days. A fragment from the orchestral work *Psychokosmos*, adapted for three instruments (flute, violoncello and cimbalom), has the brief title *PSY*.”

Peter Eötvös

### **Alexander Held – Perpetual Motion (2018)**

Alexander Held se narodil v Mnichově (Německo) a se studiem hudby započal na Academy Deutsche POP, kde byl školen v oborech zvukové inženýrství a hudební teorie. Poté, co úspěšně získal vysokoškolský titul jako zvukový inženýr, tři roky soukromě studoval skladbu u mnichovského skladatele Dietera Dolezela. V roce 2016 byl přijat ke studiu skladby na Manhattan School of Music, kde jej vede Reiko Fütting. Jako účastník Darmstadtských prázdninových kurzů 2018 se zapojil do workshopu v rámci CoSiMa IRCAM, kde byla představena jeho první interaktivní zvuková instalace; rovněž zde navštěvoval masterclassy vedené Brianem Ferneyhoughem, Isabel Mundry a Johannesem Kreidlerem. Alexander Held se jako rezident v létě 2019 zúčastní festivalů Zodiac a Ostrava Days.

Ve skladbě *Perpetual Motion* (Věčný pohyb) pro akordeon si pohrávám s myšlenkou, že se prostý motiv „vtěsnává“ do rozličných metrických rámců, které buď zkracují, prodlužují, nebo pozměňují stejný materiál.

Alexander Held

### **Alexander Held – Perpetual Motion (2018)**

Born in Munich (Germany), Alexander Held started his music education at the Academy Deutsche POP where he was trained in Audio engineering and Music theory. After successfully obtaining his Diploma as a technical Audio engineer, Held started taking private composition lessons with the Munich based composer Dieter Dolezel for 3 years. In 2016 he was admitted for the Undergraduate Composition Program at the Manhattan School of Music where he studies under Reiko Fütting. As a member of the 2018 Darmstadt Summer Courses, he participated in the CoSiMa IRCAM workshop and had his first interactive audio installation premiered while also participating in masterclasses with Brian Ferneyhough, Isabel Mundry and Johannes Kreidler. As a chosen resident, Alexander Held will participate in the Zodiac Festival and the Ostrava Days in the summer of 2019.

In *Perpetual Motion* for accordion, I am playing with the idea of having a simple motif that is being forced into different metric frames that either shorten, lengthen or alter the same material.

Alexander Held

### **Luciano Berio – Sequenza XIVb (arr. Stefano Scodanibbio, 2002/2004)**

Beriovy *Sekvence* lze charakterizovat jako extrémně náročné sólové skladby, které posunuly nástrojové a interpretační možnosti a de facto kodifikovaly nové technické standardy v oblasti soudobé a experimentální hudby. Autor tyto kompozice netvořil „abstraktně“ a odtrženě od živé praxe, jednotlivé *Sekvence* jsou spjaty s výraznými interprety, s nimiž skladatel konzultoval své záměry a jejichž technické mistrovství jej rovněž inspirovalo, např. *Sekvence VII* pro hoboj (1969 – Heinz Holliger) či *Sekvence XII* pro fagot (1995 – Pascal Gallois). V těchto skladbách také výrazně vystupuje do popředí specifický rys Beriova kompozičního procesu; autor svá díla chápal jako „work in progress“ a vytvářel např. různé varianty již dokončených skladeb (*Sekvence IXa* pro klarinet – 1980; *IXb* pro altový saxofon – 1981; *IXc* pro basklarinet – 1998). Během let, kdy pracoval na *Sekvencích*, vytvořil Berio rovněž „paralelní“ cyklus nazvaný *Chemins* (Cesty), v jehož rámci prezentoval hudební materiál *Sekvencí* v odlišném kontextu; především se jedná o doplnění sólového nástroje souborem dalších nástrojů – např. výše zmíněná *Sekvence VII* se stala základem *Chemins IV* pro hoboj a 11 smyčcových nástrojů (1975). Skladatel tímto způsobem realizoval své přesvědčení, že je nemožné, aby jedna kompozice vyčerpala veškerý potenciál uplatněného hudebního materiálu – vždy zde existuje možnost jeho dalšího rozpracování. Naznačený autorův přístup bychom mohli do určité míry vztáhnout i na vznik *Sekvence XIVb*. Berio byl v posledních letech svého života fascinován hráčskými dovednostmi italského kontrabasisty Stefana Scodanibbio a měl dokonce v plánu vytvořit „dvojitou“ *Sekvenci* pro violoncello a kontrabas. Tento záměr však nakonec nenaplnil a zkomponoval pouze samostatnou *Sekvenci XIV* pro violoncello (2002 – Rohan de Saram); vyzval však Scodanibbio ke spolupráci na vytvoření varianty pro kontrabas: „[Berio] mi zaslal partituru [*Sekvence XIV* pro violoncello] [...] a žádal mě, abych dílo ‚přetvořil‘ (použil tento výraz) pro kontrabas. Neměl zájem o pouhou transkripci – to mi bylo naprosto jasné.“ Skladatel bohužel zemřel před tím, než byla práce na této verzi hotová, nicméně Scodanibbio s ním ještě během jeho života absolvoval několik konzultací a kontrabasovou *Sekvenci XIVb* v roce 2004 dokončil.

Petr Zvěřina

### **Luciano Berio – Sequenza XIVb (arr. Stefano Scodanibbio, 2002/2004)**

Berio's *Sequenzas* can be characterized as extremely difficult solo works, which propelled instrumental and performance possibilities forward, and in fact codified new technical standards in the area of contemporary and experimental music. These compositions did not come to life in an “abstract” manner, in isolation from living practice. On the other hand, the individual *Sequenzas* are connected to prominent performers, with whom the composer consulted his intentions and whose technical mastery became a source of inspiration. This is exemplified by *Sequenza VII* for oboe (1969 – Heinz Holliger) and *Sequenza XII* for bassoon (1995 – Pascal Gallois). In these compositions, a specific feature of Berio's compositional process comes to the fore: the author conceived of his

works as “works-in-progress,” and developed various versions of already completed compositions (*Sequenza IXa* for clarinet – 1980; *IXb* for alto saxophone, *IXc* for bass clarinet – 1988). Over the years he spent working on *Sequenzas*, Berio also worked on a “parallel” cycle called *Chemins* (Pathways, or Routes), in which he presented the musical material of *Sequenzas* in a different context, primarily by bringing the solo instrument together with an ensemble of other instruments. For example, *Sequenza VII* became the basis of *Chemins IV* for oboe and 11 string instruments (1975). In this way, the composer put into practice his belief that it is impossible for one composition to deplete the entire potential of music material used in it. There is always the possibility for further elaboration. This suggested approach could be applied, to some extent, to the inception of *Sequenza XIVb*. During last years of his life, Berio became fascinated by the instrumental skills of the Italian double bass player Stefano Scodanibbio, and even envisioned writing a “double” *Sequenza* for violoncello and double bass. However, this idea did not come to fruition, and he only composed *Sequenza XIV* for violoncello (2002 – Rohan de Saram). He did, however, invite Scodanibbio to collaborate with him on the creation of the double bass version of the piece: “[Berio] sent me the score [of *Sequenza XIV* for violoncello] [...] asking me to ‘reinvent’ (that is the word he used) it for double bass. He didn’t want a transcription – this was very clear.” Unfortunately, Berio died before this version was completed, but Scodanibbio still managed to discuss the work with the composer several times and succeeded in completing the double bass *Sequenza XIVb* in 2004.

Petr Zvěřina

### **Robert Stricklin – Iphigenia (2018)**

Hudbu R.S. Stricklina III, narozeného v roce 1994 v texaském Dallasu, v minulosti představil orchestr Dallas Symphony Orchestra, soubory SYZYGY New Music Ensemble (z Dallasu) a loadbang či umělci jako je Frances-Marie Uitti. V současné době studuje v magisterském stupni klasickou skladbu na Manhattan School of Music (MSM) u Reiko Fütunga. Mezi jeho nejnovější projekty se řadí dílo složené pro MSM Composers’ Orchestra a skladba pro flétnu a elektrickou kytaru napsaná pro absolventy MSM Coltona Chapmana a Francescu Leo.

Skladba *Iphigenia* byla napsána na podzim roku 2018 pro mého přítele Christophera Pawlovského, který ji poprvé provedl v dubnu 2019 v New Yorku.

Robert Stricklin

### **Robert Stricklin – Iphigenia (2018)**

R.S. Stricklin III, born in 1994 in Dallas, Texas, has had his music performed by members of the Dallas Symphony Orchestra, SYZYGY New Music Ensemble (Dallas), and artists such as loadbang and Frances-Marie Uitti. He is currently pursuing a MM in classical composition at the Manhattan School of Music (MSM), studying with Reiko Fütung. Current

projects include a work for the MSM Composers' Orchestra as well as a work for flute and electric guitar, written for MSM alumni Colton Chapman and Francesca Leo.

*Iphigenia* was written Fall 2018 for my friend Christopher Pawlowski, who premiered the piece in April 2019 in New York.

Robert Stricklin

### **Miroslav Tóth – Havířov pro violoncello sólo (2015)**

Miroslav Tóth je skladatel a saxofonista narozený v Bratislavě (1981). V současnosti je doktorandem na Akademii múzických umění v Praze u Michala Rataje. Magisterské studium skladby absolvoval na VŠMU v Bratislavě u Vladimíra Godára; do třetího ročníku studoval u Jevgenije Iršaie. V jeho kompozičních začátcích jej vedl Ilja Zeljenka. Je rovněž absolventem hudební vědy na Univerzitě Komenského v Bratislavě. Tóth je autorem jednoaktové opery *Záhada tyče*, opery *Zázračná tyč pro úředníky ve veřejných institucích*, třech video oper – *Zub za zub*, *Oko za oko* a *Tyč*, a nedokončené opery *Outpark*. Jeho skladbu *The Quartet of Tentacles Reaching Out* provedl Kronos Quartet a momentálně pro tento soubor připravuje další kompozici. Dále je např. autorem skladby *Teorie absolutního smutku* pro soprán a orchestr, kabaretní suitu *BallOnAir* či *Requiem za mafiána* pro sbor a cappella a kontratenoristu. V roce 2018 získal cenu Radio\_Head Awards za elektroakustickou skladbu *Kyberpunkomša*. Je členem kapel Shibuya Motors, Thisnis, Frozen Wigwam nebo Funeral Marching Band. Jako saxofonista, extenzivní zpěvák či soundpaintingový dirigent se zaměřuje na volnou improvizaci, na hudbu s přesahem do grafických partitur a také na otevřená díla. Vytvořil hudbu k několika celovečerním filmům. Pravidelně spolupracuje např. s Ivanem Ostrochovským nebo Robertem Kirchhoffem.

Skladba *Havířov* pro violoncello sólo je věnována občanským aktivistům, kteří se postavili proti zbourání unikátní vlakové stanice v Havířově.

Miroslav Tóth

### **Miroslav Tóth – Havířov for Violoncello Solo (2015)**

Miroslav Tóth (1981) is a composer and saxophonist hailing from Bratislava. Currently, he is pursuing his PhD studies at HAMU in Prague under Michal Rataj. He finished his master studies at VŠMU in Bratislava under Vladimír Godár and in the first three years he studied under Jevgenij Iršaj. In his compositional beginnings, he was mentored by Ilja Zelenka. He is also a graduate of musicology at the Comenius University in Bratislava. Tóth is the author of the one-act opera *Mystery of a Bar*, the opera *A Miraculous Bar for Clerks in Public Institutions*, three video operas – *A Tooth for a Tooth*, *Eye for an Eye* and *The Pole*, and an unfinished opera *Outpark*. His composition *The Quartet of Tentacles Reaching Out* was performed by Kronos Quartet and currently, he is preparing another composition for this ensemble. Furthermore, he is the author of the composition *Theory of Absolute Sadness* for soprano and orchestra, the cabaret suite *BallOnAir* or *Requiem za mafiána* (Requiem for Mafioso) for a cappella choir and contra

tenor. In 2018, he won a Radio\_Head award for his electroacoustic composition *Kyberpunkomša* (Cyber-Punk-Ceremony). He is a member of the bands Shibuya Motors, Thisnis, Frozen Wigwam, and Funeral Marching Band. As a saxophonist, singer and soundpainting conductor, he focuses on free improvisation, music using graphic scores that overlaps into the visual sphere, and on works with some degree of openness. He has composed the music to several feature films and regularly collaborates with Ivan Ostrochovský and Robert Kirchhoff.

The composition *Havířov* for Violoncello Solo is dedicated to civic activists who have stood up against the demolition of the train station in Havířov.

Miroslav Tóth

### **Horațiu Rădulescu – Immersed in the wonder, op. 96 (1996)**

Tvůrčí cestu rumunského skladatele Horația Rădulescu lze charakterizovat jako snahu o komplexní prozkoumávání prostoru – ať už chápaného jako zvukového prostoru (zvukového spektra s jeho nekonečnými harmonickými řadami), jako transcendentálního prostoru, jako vnitřního prostoru v mysli posluchačů, nebo též jako prostoru, kde je hudba prováděna. Během let se Rădulescův skladatelský styl stále zdokonaloval, zůstal ovšem věrný podstatě své rané hudební poetiky – tj. myšlenky „zvukové plasmů“. Skladatel chtěl dosáhnout mimořádného stavu zvuku, který by překračoval hranice temperovaného ladění a hudebních kategorií jako jsou monodie, homofonie, polyfonie a heterofonie. Zvuky nemusí být pojímány jako jednotlivé body nebo linie, jedná o živé bytosti, které nakonec představují samotné ztělesnění akustického celku. Toto pojetí v sobě zahrnuje všechny možné slyšitelné a dokonce i neslyšitelné prvky, jako jsou poetické texty a grafické symboly, neboť rovněž jejich tiché čtení může ovlivnit zvukovou produkci.

Skladba *Immersed in the wonder, op. 96* (Ponořený v zázraku) je malým klenotem Rădulescova vrcholného období. Kompozice byla napsána na památku Toru Takemitsu a název díla pochází z šestnácté kapitoly spisu *Tao te t'ing*: „Ponořený v zázraku Tao, / se porovnáš se vším, co život přinese, / a až přijde smrt, budeš připraven.“ Dílo představuje intimní dialog mezi basovou flétnou a violoncellem. Okrajové části lze pojímat jako „rozrušovanou heterofonii“ dvou (a později tří) hlasů, které v odlišných tempech současně přehrávají stejnou klesající melodii. Zatímco tyto partie představují směs temperovaného ladění basové flétny a „spektrálního ladění“ violoncella, vrchol díla (jeho prostřední část) obsahuje pouze alikvotní tóny odvozené od základního tónu a využívá přeladěného „spektrálního“ violoncella. Značné emocionální napětí, které vyvstává ze střetu stoupající harmonické řady hrané basovou flétnou a violoncellových arpeggií, je ostře přerušeno návratem úvodní melodie. Poté, co měl posluchač možnost krátce se ponořit do pronikavých zvukových vln, se opět pohrouží do světa statických, asketických zvuků úvodu.

Konec díla vzbuzuje dojem neukončenosti, jako by se cyklus opakoval neustále dokola. Návrat je totiž pohybem Taa.

Shushan Hyusunnts

### **Horațiu Rădulescu – Immersed in the wonder, op. 96 (1996)**

The creative path of the Romanian composer Horațiu Rădulescu can be viewed as a multifaceted exploration of space: of sound space (the sound spectrum, with its infinite harmonic series), of transcendental space, of the inner space of the listeners mind, and of performance space. Over the years, Rădulescu has continually refined his compositional style, but remains faithful to the very core of his early music, and to his idea of “sound plasma”. Rădulescu wanted to achieve a special state of sound beyond equal temperament, and beyond the separate categories of monody, homophony, polyphony and heterophony. The sounds do not need to be used as single points or lines, but as living entities, eventually as an embodiment of the acoustic Whole. This approach embraces all kinds of audible, and even inaudible elements, such as poetic texts and graphic symbols, whose silent reading can nevertheless influence the sound production.

*Immersed in the wonder, op. 96* is a small jewel from the later years of Rădulescu, written in memory of Toru Takemitsu. The title is taken from the sixteenth chapter of *Tao te Ching*: “Immersed in the wonder of the Tao, / you can deal with whatever life brings you, / and when death comes, you are ready”. This piece presents an intimate dialogue between bass flute and cello. The framework of the piece is shaped as a “distracted heterophony” of two (and later three) voices, with simultaneous performances of the same descending melody in different tempi. While this section is a mixture of well tempered tuning by bass flute and spectral tuning by cello, the culmination of the work (its middle part) consists only of the natural harmonics of a fundamental note, with the use of spectral cello *scordatura*. The high emotional tension, which emerges through the bass flute’s rising harmonic row and the cello’s arpeggios, is sharply interrupted by the return of the initial melody. The listener, having been taken in by the vivid sonorous waves for a short time, finds themselves once again immersed in the world of static, ascetic sounds. The end of the work transmits a subtle feeling of unresolution, as if the cycle could be repeated over and over again. Return is the movement of Tao.

Shushan Hyusunnts

### **Peter Ablinger – In G (2009–2016)**

„Zvuky nejsou zvuky! Jsou zde, aby zabavily intelekt a konejšily smysly. Slyšení není nikdy *slyšení*; slyšení je to, co mne vytváří.“ Skladatel Peter Ablinger (1959, Schwanenstadt v Rakousku) je – řečeno slovy kritika Christiana Scheiba – „mystikem osvětlení, jehož volání a litanie směřují k poznání“. Zároveň je tento skladatel (původně školený výtvarník, který studoval kompozici u Gösty Neuwirtha a Romana Haubenstocka-Ramatiho, od roku 1982

žijící v Berlíně) rovněž skeptikem, jenž si je vědom toho, že kulturní pravidla a (destruktivní) zvyky jsou vynucované tradicí: „Tak hrajme dál a říkejme: zvuky jsou určeny k tomu, aby byly ‚slyšeny‘ (ale nejsou doopravdy *slyšeny* – to je něco jiného). Toto ‚slyšení‘ by mělo přestat. Víc k tomu nemám co dodat.“

Christian Baier

*In G*. Harmonie a elektřina. Prakticky neexistuje místo, uvnitř ani venku, jímž by neprotékala elektřina a elektrické spektrum netvořilo jeho základ. Elektřina neurčuje pouze náš sociální a ekonomický svět, vytváří i naše akustické okolí. Stala se jeho předpokladem. A také koncertní sály (a právě ony), místa, původně zbudovaná proto, aby nás od sociálně-ekonomického světa izolovala, jsou na světelné a zvukové technice závislá a z předpokladu elektřiny rovněž vycházejí. Svět je rozdělen na země s frekvencí elektrického proudu 50 Hz (např. Evropa) nebo 60 Hz (Severní Amerika). Svět je redukován, s výjimkou železnice a průmyslu, na dvě harmonie. Frekvence 50 Hz sestává ze základního tónu mezi G a Gis v kontra oktávě a všech příslušných alikvotních tónů. Temperované nebo „čistě“ intonované g či gis (lhostejno v jaké oktávě) se však od této výšky odchyluje a nutně generuje rozptyl, neboli disonanci. Už jeden jediný tón tedy vyvolává disharmonii. Harmonická hudba v přísném slova smyslu by byla možná jen tehdy, kdyby se orientovala na frekvenci elektrického proudu příslušného místa (a prostoru). Všechno ostatní je disonance.

Peter Ablinger

### **Peter Ablinger – In G (2009–2016)**

“Sounds are not sounds! They are here to distract the intellect and to soothe the senses. Not once is hearing ‘hearing’: hearing is that which creates me”. The composer Peter Ablinger (born in Schwanenstadt, Austria in 1959) is, as Christian Scheib once put it, a “mystic of enlightenment” whose “calls and litanies are aimed at cognition”. At the same time, the composer, who – after studying graphic arts – studied with Gösta Neuwirth and Roman Haubenstock-Ramati, and since 1982 lives in Berlin, is also a sceptic who understands the cultural rules and (destructive) habits enforced by tradition: “So let us play further and say: sounds are here to hear (but not to be heard – that’s something else). And that hearing is here to be ceased. More I can’t say.”

Christian Baier (translated by Bill Dietz)

*In G*. Harmony and electricity. There is virtually not a single space, be it inside or outside, through which electricity does not flow, and whose foundation is not formed by the electric spectrum. Electricity does not only determine our socioeconomic world, it also creates our acoustic environment. It became its precondition, and for concert halls all the more so (in fact more than in any other spaces). These places, originally constructed in order to isolate us from the socioeconomic world, are dependent on light and sound technologies, and are based on the precondition of electricity. The world is divided into

countries with the electric current frequency of 50 Hz (for example countries in Europe) and 60 Hz (countries of Northern America). With the exception of railways and industry, the world is reduced to two harmonies. The 50 Hz frequency consists of the fundamental tone between G and G sharp in the contra-octave, and of all the corresponding harmonics. However, the tempered or “purely” intoned G or G sharp (irrespective of the octave) deviates from this pitch and necessarily creates diffusion or dissonance. Therefore, one single tone produces dissonance. Strictly speaking, harmonic music would only be possible if it was centered on the frequency of the electric current of a given place (and space). Everything else is dissonance.

Peter Ablinger

### **Ben Patterson – Variace pro kontrabas (1961)**

Úvodní instrukce skladby *Variace pro kontrabas* Bena Pattersona (1934–2016), v níž autor předepisuje, že „tónové výšky, dynamika, délky a počet zvuků, které bude interpret produkovat v rámci jednotlivých variací, nejsou notovány“, dává tušit, že se nebude jednat o standardní hudební zážitek s odhadnutelným průběhem... A následující slovní pokyny toto podezření potvrzují, např. *var. II.*: „použijte dětské píšťalky, vábničky napodobující zvuky zvířat či ptáků atd. k tomu, abyste kontrabas co nejlépe naladili“. Dnes je Patterson znám především jako jeden z předních představitelů hnutí Fluxus, nicméně svá nejznámější díla, která jsou s Fluxusem neodmyslitelně spjata, vytvořil ještě před tím, než se do aktivit tohoto hnutí v roce 1962 zapojil – např. *Paper Piece* (1960), *Duo for Voice and a String Instrument* (1961) či právě *Variace pro kontrabas* (1961). Patterson byl klasicky školený kontrabasista, který se rovněž zajímal o novou a experimentální hudbu. V roce 1960 se vypravil do Evropy, kde se seznámil s výraznými představiteli umělecké avantgardy (např. s Karlheinzem Stockhausenem či s Mary Bauermeister), ale také s tvorbou Johna Cage; vliv těchto osobností se brzy začal projevovat na podobě autorových skladeb. Ve *Variacích pro kontrabas* Patterson vlastně naplnil několik pozdějších principů Fluxusu. Pro ranou fázi tohoto hnutí bylo zásadní vymezení se vůči tomu, aby bylo umělecké dílo pojímáno jako obchodovatelná komodita. Důraz byl tedy kladen na aktuální prožitek, performanci, tj. na to, co si prostě nelze „koupit a odnést domů“. Pattersonovy *Variace* jsou dobrým příkladem tohoto „nemateriálního“ přístupu. Každá realizace skladby a uchopení různými hráči dílo aktualizují a posouvají novým a nepředvídatelným směrem. *Variace* filozofii hnutí Fluxus naplňují rovněž v tom, že se jedná o skladbu s krátkými a „jednoduchými“ textovými instrukcemi a v jejich rámci dochází též k humorným situacím. Posledním důležitým prvkem, který je v souladu s principy tohoto hnutí, je intermediální rozměr díla. Sám Patterson později tvrdil, že u něj při tvorbě kompozice došlo k určitému posunu – začal vnímat kontrabas jako samostatný objekt, s nímž je možné na pódiu pracovat také „divadelně“ a obohatit tak celou koncertní situaci o další element. Autor prostřednictvím této skladby tedy pronikl na intermediální území, kde jsou vizuální (resp. „divadelní“) prvky stejně významné jako akustické.

Petr Zvěřina



### **Ben Patterson – Variations for Double-Bass (1961)**

The opening instructions for the composition *Variations for Double-Bass* by Ben Patterson (1934–2016), in which the author states that “pitches, dynamics, durations and number of sounds to be produced in any one variation in this composition are not notated,” already signals that this will not be a typical musical experience. The following verbal instructions only confirm this suspicion, for instance in *var. II*: “using four different toy whistles, animal or bird imitators or calls, etc. tune string of bass as well as possible.” Today, Patterson is best known as one of the leaders of the Fluxus movement. Nevertheless, his most famous compositions, which are inseparably connected to Fluxus, were created even before he joined the activities of this movement in 1962 – such as *Paper Piece* (1960), *Duo for Voice and a String Instrument* (1961) and *Variations for Double-Bass* (1961). Patterson was a classically trained double-bassist who was also interested in experimental music. In 1960 he set off for Europe where he met notable members of the avant garde (Karlheinz Stockhausen and Mary Bauermeister), and also became acquainted with the work of John Cage. The influence of these personalities soon began to manifest in the author’s compositions. In fact, in *Variations for Double-Bass* Patterson fulfilled several Fluxus principles. What was of major importance for Fluxus in its early stages was to define itself in opposition to the status of artwork as a marketable commodity. The emphasis was thus laid on the actual experience, the performance, i.e. that which simply cannot be “bought and brought home”. Patterson’s *Variations* are a good example of this “immaterial” approach. Each performance of the piece, along with the way various players approach it, actualize the work and propel it in new and unexpected directions. *Variations for Double-Bass* also complies with the philosophy of the Fluxus movement by virtue of being a work which consists of short and “simple” textual instructions. It can also give rise to humorous situations. The last important element that corresponds with the principles of this movement is the intermedia dimension of the work. Patterson himself confirmed that he experienced a certain shift while working on the composition – he started to perceive double-bass as an independent object, which may be handled by “theatrical” means, thus enriching the whole concert situation with another element. Therefore, by way of this composition, Patterson reached the intermedial territory, where the visual (or “theatrical”) elements are just as important as the acoustic ones.

Petr Zvěřina

### **La Monte Young – Composition 1960 no. 7 (1960)**

La Monte Young byl od dětství přitahován dlouhotrvající zvuky o stálé frekvenci, které nemají „začátek“ ani „konec“, např. zvuky elektrické sítě či telefonních sloupů. Fascinace těmito zvuky do značné míry ovlivnila a nasměrovala jeho tvorbu. Pro Youngův skladatelův vývoj však bylo důležité též setkání s indickou hudbou, japonským *gagaku* a v neposlední řadě i s dodekafonickými a seriálními kompozicemi. Při analýze díla Antona Weberna si

Young mimo jiné povšiml „statických“ ploch, v jejichž rámci skladatel uvádí tónové výšky z dodekafonické řady ve stále stejných oktávách. Např. expozici první věty Webernovy *Symfonie, op. 21* bychom tak mohli chápat jako neměnný a neustále obnovovaný dvanáctizvuk. Popisovaný atribut Webernových děl Younga zaujal a pokusil se jej rozpracovat; výsledkem byla jeho přelomová kompozice *Trio for Strings* (1958). V této zhruba hodinové skladbě Young využívá dlouho držené tóny, které se rozličně překrývají a kombinují. Kontemplativní vyznění díla podtrhují též rozsáhlá „tichá“ místa. Dalším významným impulzem pro tvůrčí rozvoj mladého skladatele byla účast na Mezinárodních prázdninových kurzech Nové hudby v Darmstadtu v roce 1959, kde se prostřednictvím přednášek Karlheinz Stockhausena seznámil s hudbou Johna Cage. Tvorba tohoto umělce na Younga učinila velký dojem – začal více pracovat s náhodnými operacemi a v jeho díle se také objevují první konceptuální partitury, jež obsahují pouze slovní pokyny pro interprety; příkladem může být *Poem* (1960). Tuto skladbu lze pokládat za pomyslného předchůdce autorových slavných *Compositions 1960*, které vznikly nedlouho poté. Jedná se o ryze konceptuální díla, která narušují běžné pojetí koncertní situace; snad by bylo přesnější označit je jako „návody k happeningům“. Některé instrukce jsou poněkud výstřední, jako např. pokyn k vypuštění motýlů do prostoru, v němž je skladba prováděna z *Composition 1960 no. 5*; jiné v sobě ukrývají určitý filozofický podtext, jako např. pokyn „nakresli rovnou čáru a následuj ji“ z *Composition 1960 no. 10*. Zvláštní místo v tomto cyklu pak zastává *Composition 1960 no. 7* – jde totiž o jedinou skladbu, kde je kromě slovního předpisu „souzvuk má být držen po dlouhou dobu“ uveden též konkrétní notový zápis (souzvuk h–fis<sup>1</sup>). Young nevynechává, jaké hudební nástroje by měly být využity a blíže nespecifikuje kontext, v němž by měly tóny zaznívat. V rámci tohoto díla s námi autor vlastně sdílí své rané vzpomínky na dlouhotrvající neměnné zvuky a nabádá nás k tomu, abychom společně s ním pronikali do vnitřní struktury právě znějícího souzvuku.

Petr Zvěřina

### **La Monte Young – Composition 1960 no. 7 (1960)**

Since childhood, La Monte Young has always been attracted to sustained tones and stable frequencies, which lack a “beginning” and an “end”, such as the sounds of electric wires or telephone poles. To a certain extent, his fascination by these sounds influenced his work and steered it in a certain direction. However, no less seminal for Young’s compositional development was his encounter with Indian music, Japanese *gagaku* and twelve-tone and serial compositions. While analyzing the works of Anton Webern, Young noticed “static” areas, in which the composer constantly presented pitches from the twelve-tone row in the same octaves. We could, for instance, imagine the exposition of the first movement of Webern’s *Symphony, op. 21* as an unchanging and continuously reestablished twelve-tone chord. The described attribute of Webern’s works impressed Young, who tried to elaborate on it; the result was his breakthrough composition *Trio for Strings* (1958). In this approximately 60-minute long composition, Young uses sustained

tones, which mutually overlap and combine with each other. The contemplative message of the work is underlined by vast “silent” passages. Another important impulse for the creative development of the young composer was his participation in the International Summer Courses of New Music in Darmstadt in 1959, where he became acquainted with the music of John Cage through the lectures of Karlheinz Stockhausen. The works of this artist made a great impression on Young – he began to employ chance operations in his works, which also began to feature conceptual scores consisting only of verbal instructions for the performers, such as *Poem* (1960). This composition can be considered a predecessor to his famous *Compositions 1960*, which were written shortly thereafter. These are purely conceptual works, which disrupt the conventions of the concert situation; it might be more accurate to refer to them as “manuals to happenings”. Some instructions are slightly outlandish, such as the instruction from *Composition 1960 no. 5* to let out butterflies into the room in which the composition is being performed. Others have philosophical overtones, such as the instruction “draw a straight line and follow it” from *Composition 1960 no. 10*. A special position in the cycle is held by *Composition 1960 no. 7*, as it is the only composition, which – apart from the verbal instruction “to be held for a long time” – contains exact notation (consonance of B–F#). Young does not determine which instruments should be used in the performance, nor does he specify the context for the music. Young is in fact sharing his early memories of sustained static sounds, encouraging the listener to enter the inner structure of resonating harmonies.

Petr Zvěřina

### **Petr Kotík – The Plains at Gordium (2004)**

Petr Kotík (narozen v Praze roku 1942) je nezávislým skladatelem a hudebníkem. Jako flétnista a dirigent interpretuje vlastní kompozice i díla skladatelů, kteří náleží do okruhu umělců, s nimiž spolupracuje. Kotíkovy aktivity byly vždy vedeny úsilím vyrovnat se s uměleckými a hudebními otázkami dneška. Jeho technická vybavenost jako výkonného umělce mu umožňovala realizovat náročné projekty, často považované za nerealistické. Od počátku své dráhy spolupracoval s hudebníky vynikajících kvalit, což je jeden z důvodů, proč projekty, které inicioval, uspěly. Je znám jako zakladatel a iniciátor mnoha ansámbků (v Praze *Musica Viva Pragensis* a *QUaX Ensemble*, v New Yorku *S.E.M. Ensemble* a *S.E.M. Orchestra*, v Ostravě *Ostravská banda* a *ONO*) a řady projektů (např. *Festival hudby výjimečných délek* v Praze, *Ostravské dny*, *Dny nové opery Ostrava NODO*, *Beyond Cage Festival* v New Yorku). Jako skladatel je Kotík autodidakt, i když kompozici studoval – nejdříve soukromě v Praze u Vladimíra Šrámka a hlavně Jana Rychlíka (1960–1963), 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, ke kterým se později přidaly texty Gertrudy Stein, R. Buckminstera Fullera a Ezry Pounda. Jeho skladatelská tvorba zahrnuje symfonická, komorní i operní díla. Kotík je uměleckým ředitelem Ostravského centra nové hudby, žije a pracuje v New Yorku a Ostravě.

Když v roce 334 př. Kr. dorazil Alexandr Veliký do frýžského města Gordion (to se nacházelo v oblasti dnešního středního Turecka), byl postaven před hlavolam, na jehož řešení nikdo nebyl schopen přijít. Alexandr zjevně uspěl, ale vše, co z příběhu přežilo, je legenda o gordickém uzlu. V létě 2004 jsem čelil mnoha problémům, které se zdály téměř neřešitelné. Je možné, že to byl důvod, proč jsem si vzpomněl na legendu o gordickém uzlu, když jsem hledal název pro tuto kompozici.

Na skladbě *The Plains at Gordium* (Gordické planiny) jsem pracoval od června do srpna 2004 a je věnována Charlottě Kotíkové. Impulzem k jejímu vytvoření bylo pozvání napsat skladbu pro brněnskou skupinu DAMA DAMA. Tento ansámbl má ale pouze čtyři členy, zatímco *The Plains at Gordium* vyžadují šest hráčů. Rozsah díla se též vzpírá standardním skladbám pro perkuse.

Petr Kotík, New York, 15. prosince 2004

*The Plains at Gordium* lze zařadit do skupiny skladeb, které jsem začal komponovat v průběhu 70. let. I když se jedná o samostatná díla, všechny tyto kompozice jsou založeny na pravidelném pulzu a mohou být (nebo jejich části) zkombinovány způsobem koláže. Pravidelný puls je jednotícím prvkem a vytváří z různorodých částí koherentní celek. Svým způsobem lze říci, že všechna má díla z období 70. let mohou být chápána jako jedna nekonečná, kontinuálně rozvíjející se kompozice s proměnlivým obsazením. Skladba *The Plains at Gordium* je založena na podobné myšlence, ovšem bez úmyslu k ní připojit, způsobem koláže, další díla, nebo její části začlenit do jiných kompozic (i když možné to je). Oproti dílům ze 70. let se hudba občas „rozletí“ v dvojnásobném tempu. Ve skladbě jsou rovněž použity zvonky, které doplňují soupravu čtyř různě naladěných bubnů každého hráče.

Petr Kotík, New York, 21. května 2018

### **Petr Kotík – The Plains at Gordium (2004)**

Petr Kotik (born in Prague in 1942) has been an independent composer and musician throughout his professional life. A flautist and conductor, he performs both his own music and works by composers whom he regards as relevant to his own musical concerns. Kotik's activities have always been guided by his sense of contextual issues within today's art and music. Kotik's abilities as a performer have enabled him to realize projects often thought to be unrealistic. The projects Kotik has undertaken succeed partly thanks to his association with outstanding musicians. Kotik has founded and directed many music groups (Musica viva Pragensis and QUaX Ensemble in Prague, the S.E.M. Ensemble and Orchestra of the S.E.M. Ensemble in New York, Ostravská banda and ONO Orchestra in Ostrava), and numerous projects (The festival of "Music of Extended Duration" in Prague, Ostrava Days, New Opera Days Ostrava, and Beyond Cage Festival in New York). Although Kotik can be identified as a self-taught composer, he studied composition privately in Prague with Vladimír Šrámek and mainly with Jan Rychlík (1960–1963), and later studied 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 by the texts of 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 and Ostrava.

In 334 B.C. when Alexander the Great came to the Phrygian City of Gordium (located in what is today central Turkey), he was confronted with a puzzle no one had been able to solve. Alexander apparently solved the puzzle, but all that survives from the story is a parable – the legend of the Gordian knot. In the summer of 2004, I was facing many issues that seemed unsolvable. This may be why the legend of the Gordian knot came to my mind when deciding on the title of the composition.

*The Plains at Gordium* was composed between June and August 2004, and is dedicated to Charlotta Kotik. The incentive to compose the piece came from the Brno-based percussion ensemble DAMA-DAMA, who suggested that I compose a piece for them. DAMA-DAMA has only 4 members, however, while *The Plains of Gordium* calls for 6 percussionists. The scale of the piece also defies a standard composition for percussion.

Petr Kotik, New York, December 15, 2004

*The Plains at Gordium* belongs to a group of compositions that I started in 1971 and is based on a steady pulse. Because of the pulse that is shared by all players, these different compositions and/or their parts can be combined in a collage-like way and be performed simultaneously. The pulse is what unifies the different parts into a coherent whole. In a way, everything I composed during this period of the 1970's can be regarded as one, endlessly continuous piece of music. *The Plains at Gordium* follows the same basic idea, without the intention of making a collage-like superimposition on it – although this basically could be done. At some sections of *Gordium*, unlike the compositions from the 70s, the music takes off, doubling in tempo. Also, in addition to the set of four drums for each player, bells have been added.

Petr Kotik, New York, May 21, 2018

### **Elliott Sharp – Sylva Sylvarum (2014)**

Elliott Sharp je americký multiinstrumentalista, skladatel a interpret. Přes třicet let patří k ústředním postavám newyorské avantgardní a experimentální scény. Vydal více jak osmdesát pět nahrávek, které zahrnují orchestrální hudbu, ale i blues, jazz, noise, no wave či techno. Vede projekty Carbon, Orchestra Carbon, Tectonics a Terraplane a ve svých kompozicích a hudebních projektech průkopnický uplatňuje fraktální geometrii, teorii chaosu a genetické metafory. Spolupracoval mimo jiné s Ensemble Modern, Kronos Quartet, inovativní cellistkou Frances-Marií Uitti či multimedialním umělcem Christianem

Marclayem. V roce 2014 obdržel Guggenheimovo stipendium a v roce 2015 Berlínskou cenu za kompozici. Je autorem soundtracků k dokumentům a hraným filmům a tvůrcem zvukového designu tzv. „vsunutých reklam“ pro televizní společnosti Bravo, MTV a Sundance Channel. Vytvořil řadu zvukových instalací v galeriích a muzeích.

*Sylva Sylvarum* – Partitura tohoto díla vznikla tak, že notový zápis byl v grafickém programu zpracován podobným způsobem, jakým skladatel za použití hardwaru či softwaru zpracovává „reálné“ zvuky nástrojů, tj. modulací, filtrací, vrstvením, inverzí, zkreslením a sekvencováním. Výsledné snímky slouží jako partitura pro hudebníky, ale také je lze chápat jako samostatné vizuální objekty. V případě skladby *Sylva Sylvarum* bylo využito více než 250 snímků, které byly sekvencovány a následně prolínuty s časosběrnými fotografiemi a satelitními videi z různých koutů světa tak, aby vytvořily animované video. Při provedení skladby dochází k přesouvání „popředí“ a „pozadí“ – interpret jednak produkuje hudbu a zároveň tvoří „podkres“ pro promítané video. Název skladby odkazuje k textu Francise Bacona, který byl poprvé publikován v roce 1627.

Elliott Sharp

#### **Elliott Sharp – *Sylva Sylvarum* (2014)**

Elliott Sharp is an American multi-instrumentalist, composer, and performer. A central figure in the avant-garde and experimental music scene in New York City for over 30 years, Sharp has released over eighty-five recordings ranging from orchestral music to blues, jazz, noise, no wave rock, and techno music. He leads the projects Carbon and Orchestra Carbon, Tectonics, and Terraplane and has pioneered ways of applying fractal geometry, chaos theory, and genetic metaphors to musical composition and interaction. His collaborators have included Ensemble Modern, Kronos Quartet, cello innovator Frances-Marie Uitti, multimedia artist Christian Marclay and others. Sharp is a 2014 Guggenheim Fellow and he received the 2015 Berlin Prize in Musical Composition. He has composed scores for feature films and documentaries; created sound-design for interstitials on Bravo, MTV, and The Sundance Channel networks and has presented numerous sound installations in art galleries and museums.

*Sylva Sylvarum* – The score was created by processing notation with graphic editing software in the same manner that the composer would process the “physical” sound of instruments using hardware or software: modulating, filtering, layering, inverting, distorting, sequencing. The resultant images serve both as a score to the musicians and as retinal art. In the case of *Sylva Sylvarum*, over 250 images were sequenced and then layered with time-lapse photography and satellite videos of various regions of earth to form an animated movie. In performance, foreground and background shift: the performer both manifests the music and provides the “underscore” to the movie. The title refers to the Francis Bacon text first published in 1627.

Elliott Sharp

### **Jon Myers – Articulation (2018)**

Jon Myers (1988, Boston) je skladatel, programátor, hudební teoretik a hudebník žijící v severní Kalifornii. V současné době se zajímá o přirozené ladění (*just intonation*), ne-metrickou temporalitu, hindustánskou hudbu, ambisonické způsoby nahrávání/difuze, modulární a počítačovou syntézu dynamických systémů, ptačí zpěv a akustiko-ekologická simulakra. Studuje v doktorském studijním programu v oboru algoritmická kompozice na Kalifornské univerzitě v Santa Cruz.

Ve skladbě *Articulation* (2018) pro velký soubor bicích nástrojů usilují (alespoň v jednom ohledu) o vyjádření syntaxe jazyka (či souboru významů) zkonstruovaného pomocí opakování zvuků a patternů. Kompozice je dále vyjádřením algoritmicky stanoveného procesu, který vyvažuje postupné morfologické změny v časové hustotě *jednotlivých nástrojů* vůči opakování patternů *jednotlivými hráči*. Skladba *Articulation* je věnována Benjaminovi Myersovi k příležitosti jeho prvních narozenin.

Jon Myers

### **Jon Myers – Articulation (2018)**

Jon Myers (1988, Boston) is a composer, programmer, music-theorist, and musician living in Northern California. His current interests include just intonation, non-metric temporality, Hindustani music, ambisonic field recording/diffusion, modular and computer synthesis of dynamical systems, birdsong, and acoustic ecological simulacra. He is a doctoral candidate in algorithmic composition at the University of California, Santa Cruz.

*Articulation* (2018) for large percussion ensemble – at least in one sense – strives toward articulating a syntax by constructing a language or set of meanings through repetition of sounds and patterns. In the other sense, the piece is an articulation of an algorithmically specified process, one that balances gradual morphological change in the temporal density of *individual instruments* against pattern repetition of *individual players*. *Articulation* is dedicated to Benjamin Myers, on the occasion of his first birthday.

Jon Myers

### **Danni Song – A Wander in Differences (2018)**

Danni Song je v současné době studentem magisterského studiu skladby na Manhattan School of Music pod vedením Reiko Füttinga. Bakalářské studium absolvoval na University of California v Berkeley u francouzského skladatele Francka Bedrossiana. Provedení jeho děl se ujal například duet Byrne:Kozar:Duo či hudebníci z Manhattan School of Music a UC Berkeley.

Skladba *A Wander in Differences* (Putování odlišnostmi) se inspiroje klasickým čínským textem *Čuang-c'*, v němž se jistá osoba ptá Mistra Čuanga „Pokud je zvuk země tvořen tisíci otvory v zemi a zvuk člověka představuje Panova flétna, jak zní nebesa?“, načež mistr odpoví: „Zvuk nebes vytváří vítr, který fouká skrz otvory. Jeho zvuky jsou tak proměnlivé, protože v přírodě neexistují dva otvory, které by byly stejné.“ Naznačuje tedy,

že jedinečný zvuk předmětů vytváří jejich přirozená struktura. Tato myšlenka mě přiměla k napsání tohoto díla, v němž bude dosaženo zvukových efektů pomocí zkoumání přirozené struktury předmětů: zvukové objekty a nástroje jsou zde tvůrci jejich jedinečných zvuků.

Danni Song

### **Danni Song – A Wander in Differences (2018)**

Danni Song is currently pursuing his Master of Music degree in composition at Manhattan School of Music under the tutelage of Dr. Reiko Fütting. As an undergraduate student, he studied at University of California, Berkeley with French composer Franck Bedrossian. His works have been performed by the Byrne:Kozar:Duo, musicians at Manhattan School of Music and UC Berkeley.

The idea of *A Wander in Differences* comes from a classical Chinese text, *Chuang-tzu*, in which a person asks Chuang-tzu, “Since the sound of the earth is the sound produced by thousands of holes in the ground, and the sound of the human is the sound of the Pan flute, what exactly is the sound of the sky?” He answers, “The sound of the sky is produced by the wind blowing the holes. The sounds are so variant because the natural appearances of the holes are different.” He is suggesting that the natural structure of things is the creator of their unique sound. This idea inspired me to write a piece where sonic effects are achieved through the exploration of the natural structures of objects: the sounding objects and the tools are the creators of their own unique sounds.

Danni Song

### **Robert Ashley – Ukázky z oper**

*eL/Aficionado* – „Personal“, „My Brother Called“ a „Viva’s Boy“  
*Atalanta (Acts of God)* – „The Mystery of the River“

Robert Ashley (1930–2014) byl jedním z předních skladatelů post-cageovské generace, jenž proslul především svou tvorbou nových operních forem. V 60. letech byl ředitelem ONCE Festival of New Music v Ann Arbor, kde byla představena většina tehdejší průkopnických děl v oblasti performativního umění. Ashley společně s legendární ONCE Group následně vytvořil své první rozsáhlé opery. Dále s Davidem Behrmanem, Alvinem Lucierem a Gordonem Mummou založil Sonic Arts Union – uměleckou skupinu, která uplatňovala konceptuální přístup v oblasti elektronické hudby. V průběhu 70. let Ashley řídil Centrum pro soudobou hudbu na Mills College a vytvořil svou první televizní operu – *Music with Roots in the Aether*, která trvá 14 hodin a vychází z díla a myšlenek sedmi významných amerických skladatelů. Na počátku 80. let vytvořil na objednávku kulturní organizace The Kitchen další televizní operu *Perfect Lives*, jež bývá často považována za předchůdce „hudební televize“. Jevištní verze *Perfect lives* a také následující autorovy



opery *Atalanta (Acts of God)*, *Improvement (Don Leaves Linda)*, *Foreign Experiences*, *eL/Aficionado* a *Now Eleanor's Idea* byly v průběhu 80. a 90. let prováděny v USA, Kanadě, Evropě či Asii. Nová série oper vznikala od roku 1999, kdy si u skladatele nadace Kanagawa Arts Foundation (Japonsko) objednala *Dust*; po této opeře brzy následovala další díla – *Celestial Excursions* či *The Old Man Lives in Concrete*. Ashley dále napsal a nahrál svůj performativní román *Quicksand*, který byl rovněž publikován v knižní podobě v nakladatelství Burning Books. Autorova poslední opera *Crash* byla dokončena na podzim 2013, premiéra díla proběhla na Whitney Biennial Exhibition v následujícím roce.

*eL/Aficionado* (1987) – Opera se skládá ze série výjevů ze života „Agenta“. V těchto scénách Agent podává určitý druh „hlášení“ komisi Vyšetřovatelů; Vyšetřovatelé (sbor) vznášejí své námitky a připomínky vůči Agentovi (sólita) a probíhají mezi nimi rozmanitý hudební dialog. Celkový charakter díla vychází z fascinace špionáží a osudy lidí, kteří vedou dvojité životy. V rámci tohoto provedení vybraných scén z opery *eL/Aficionado* je Agent sám ve výslechové místnosti a Vyšetřovatelé s ním komunikují pomocí reproduktorů a mikrofonů ze sousední místnosti.

*Atalanta (Acts of God)* (1982–1987) – „The Mystery of the River“ (Tajemství řeky) je jedním z „rodinných příběhů“ z části „Willard“ opery *Atalanta (Acts of God)*. Uvedená scéna prozkoumává různá témata, která se v opeře objevují – kolektivní paměť, architekturu či genealogii. Tato verze „The Mystery of the River“ pro sólový hlas a elektroniku byla vytvořena, když Angelica Festival (Bologna) požádal autora o novou skladbu.

## Robert Ashley – Excerpts from Operas

*eL/Aficionado* – “Personal”, “My Brother Called” and “Viva’s Boy”  
*Atalanta (Acts of God)* – “The Mystery of the River”

Robert Ashley (1930–2014), one of the leading American composers of the post-Cage generation, is particularly known for his work in new forms of opera. In the 1960s, during his tenure as its director, the ONCE Festival of New Music in Ann Arbor presented most of the decade’s pioneers of the performing arts. With the legendary ONCE Group, he developed his first large-scale operas. Along with David Behrman, Alvin Lucier, and Gordon Mumma, he formed the Sonic Arts Union, a group that turned conceptualism toward electronics. Throughout the 1970s, he directed the Center for Contemporary Music at Mills College, and produced his first opera for television, the 14-hour *Music with Roots in the Aether*, based on the work and ideas of seven influential American composers. In the early 1980s the Kitchen commissioned Ashley’s *Perfect Lives*, the opera for television that is widely considered the precursor of “music-television”. Stage versions of *Perfect Lives*, as

well as his following operas, *Atalanta (Acts of God)*, *Improvement (Don Leaves Linda)*, *Foreign Experiences*, *eL/Aficionado*, and *Now Eleanor's Idea* toured throughout the US and Canada, Europe and Asia during the 1980s and 1990s. A new group of operas was begun in 1999 when Kanagawa Arts Foundation (Japan) commissioned *Dust*, which was quickly followed by *Celestial Excursions* and *The Old Man Lives in Concrete*. He wrote and recorded his performance-novel, *Quicksand* (released in novel form by Burning Books). And his final opera, *Crash*, was completed in December 2013 for premiere at the 2014 Whitney Biennial Exhibition.

*eL/Aficionado* (1987) – Group of scenes from the life of an “Agent”. The scenes are a kind of “debriefing” to a jury of Interrogators, in which the Interrogators (chorus) challenge the Agent (soloist) in various forms of musical dialogue. The mood of the opera owes much to fascination with espionage and with the character of those people who lead double lives. For this performance of excerpts from the opera *eL/Aficionado*, the Agent is alone in an interrogation room and the Interrogators are communicating with him through speakers and microphones from the next room.

*Atalanta (Acts of God)* (1982–1987) – “The Mystery of the River” is one of the “Family Stories” from the “Willard” section of *Atalanta (Acts of God)*. It explores the opera’s themes of collective memory, architecture, genealogy. “The Mystery of the River” was completed in this version for solo voice and electronics when the Angelica Festival (Bologna) asked for a new work.

### **Nikolaus Schlierf – Evoluce (2019)**

Nikolaus Schlierf (1969) studoval v Norimberku u Hanse Kohlhaseho, 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 sólovíolistou 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 edinburghského festivalu Fringe. Je členem Ostravské bandy a pravidelně hostuje u komorních souborů Berliner Ensemble, Neue Musik Berlin atd.

#### *Evoluce*

Akustika potřebuje atmosféru.

Co byly první šumy, první tón, první zvuk? Co přimělo řadu alikvotních tónů, aby se rozezněla?

Vítr v horách...

Nástroje jsou výrobkem lidí, v závislosti na tom, jak se se vyvíjela populace, socializace společnosti a v ní vznikající vysoká kultura.

Souboj pohlaví (gender), nerovnost a nespravedlnost ve světě, to jsou také výdobytky evoluce.

Organismy rostou, splývají, i se vzájemně vytlačují.

Zuří darwinismus, mění se životní podmínky náhle staví všecko na hlavu.

K nejstarším životním formám na zemi patří bakterie ze dna moří.

Je zvuk na začátku i na konci?

Nikolaus Schlierf

### **Nikolaus Schlierf – Evolution (2019)**

Nikolaus Schlierf (1969) studied in Nuremberg with Hans Kohlhase, 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.

#### *Evolution*

Acoustics need the atmosphere.

What were the first buzzes, the first tone, the first sound? What sounded the first harmonic series?

Wind in the mountains...

Instruments were created by humans as the population grew, socialization developed and with it, high culture thrived in the society.

The clash of genders, inequality and injustice in the world, these too are the accomplishments of the evolution.

Organisms grow, merge and push out one another.

Darwinism rages on and the changing life conditions turn everything upside down.

Bacteria from the bottom of the seas belong to the oldest life forms in the world.

Is the sound at the beginning as well as at the end?

Nikolaus Schlierf

### **Alvin Curran – Inner Cities (výběr) (1991–2013)**

Alvin Curran 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), 6hodinového 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.

Počátky *Inner Cities* sahají do roku 1991, kdy vznikla jedna nevinná klavírní kompozice – od té doby se *Inner Cities* vyvinula v cyklus čítající celkem 14,5 skladeb, který je občas interpretován (na základě iniciativy Daana Vandewalleho a jeho vynikající intuice) v celé své 6hodinové délce. Mým cílem, jako ostatně vždy, bylo zredukovat hudební elementy až k jejich základní podstatě, zavrhnout i přijmout dualismus a evokovat zdání, jako kdyby skladba při provedení spontánně vznikala (snažím se tohoto účinku dosáhnout i při využití fixní notace). Jedná se o hudbu, která je otevřená, poklidná, brutálně lyrická, tichá, niterná a tonální, stejně jako je pronikavá, agresivně nezdvořilá a obsedantně pečlivá v tom, že z prostých souvislostí mezi tóny a jejich délkami utváří nekončící a podivuhodné poslechové dobrodružství. Každá část začíná jednoduchým nápadem, akordem či základním patternem, který představuje jakýsi podklad pro „vyprávění a historii“ daného úseku. Jednotlivé části mohou zahrnovat prakticky cokoliv – od nejprostší melodizace jednoho tónu, jako v *Inner Cities 1*, po rozsáhlou postmoderní sonátu, jako v *Inner Cities 10* (tato část trvá sama o sobě něco přes hodinu), kde již ani sama hudba nerozumí tomu, odkud přichází a kam spěje.

Alvin Curran

### **Alvin Curran – Inner Cities (excerpts) (1991–2013)**

Alvin Curran 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.

*Inner Cities* began in 1991 as a single, innocent piano piece, and has now evolved into a musical cycle of 14,5 pieces, sometimes performed (following Daan Vandewalle's

brilliant intuition) in its 6-hour entirety. My goal, as always, was to reduce the musical elements to their ultimate essences, to repudiate and embrace dualism, and to emulate, even in permanent notation, the feel of spontaneous music-making. The music therefore is as open, unhurried, brutally lyrical, quiet, private and tonal as it is raucous, aggressively impolite and obsessively meticulous in making the simple relations between tones and durations an unending adventure of personal wonder. Each piece starts with a single idea, chord, or cellular pattern, which serves as its own source of narrative and history. These could incorporate anything from the simplest melodizing on a single tone, in *Inner Cities 1*, to a vast postmodernist sonata, as in *Inner Cities 10* (in itself lasting over one hour), where the music no longer understands where it is coming from or where it is going.

Alvin Curran

### **Morton Feldman: For Philip Guston (1984)**

Feldmanovy skladby byly od počátku jeho kompoziční dráhy výrazně ovlivněny výtvarným uměním, zejména tvorbou abstraktních expresionistů jako byli Jackson Pollock, Mark Rothko ad. Inspiroval se především jejich přístupem ke vztahu struktury díla a využitého materiálu. Zvláštní místo mezi těmito výtvarnými umělci zastává Philip Guston, s nímž se Feldman seznámil na počátku 50. let a postupem času se z nich stali velmi blízcí přátelé. Jejich přátelství však znenadání skončilo v říjnu 1970 během Gustonovy výstavy v Marlborough Gallery v New Yorku. Prezentovaná díla reflektovala zásadní obrat v jeho tvorbě a představovala návrat k figurativní malbě. Na konci 60. let totiž Guston prodělal osobní a tvůrčí krizi, jež měla za následek celkovou proměnu jeho dosavadního malířského stylu. Když si Feldman v galerii tyto nové obrazy prohlížel, Guston se k němu naklonil a zeptal se ho, co si o nich myslí. Skladatel na tuto otázku nebyl schopen odpovědět... od té chvíle spolu již nepromluvili. Pro Feldmana byl abstraktní expresionismus jedním z nejdůležitějších inspiračních zdrojů, patrně tedy nedokázal jednoduše přejít to, že se Guston od tohoto směru odchýlil tak radikálním způsobem. Feldmanovu kompozici *For Philip Guston* z roku 1984 lze pak v určitém ohledu chápat jako skladatelovu vzpomínku na přátelství s Gustonem a společně strávený čas.

Podobně jako Guston na konci 60. let, i Feldman se na konci 70. let nacházel v určité tvůrčí krizi a ptal se sám sebe, jestli je hudba vůbec umění, nebo zdali se jedná pouze o sofistikovanější formu zábavy („šoubyznysu“). V jeho pozdní tvorbě nakonec nedošlo k takovému razantnímu obratu jako v Gustonově případě, Feldman spíše prohloubil tendence, s nimiž se v jeho hudbě setkáváme v průběhu celé jeho kariéry – jedná se zejména o zdůrazňování akustických kvalit hudebního materiálu, práci s dozvukem tónů, „opakování“ patternů, nesměřování k žádnému vrcholu, absenci „zastřešujícího“ kompozičního systému či celkovou otevřenost formy. Vnější rysem Feldmanových pozdních skladeb je pak postupně narůstající celková délka, která však vychází především „z potřeb“ využitého hudebního materiálu. Neustálé „opakování“ a reorganizování využitých patternů vytváří iluzi, že i když nějaký úsek kompozice neslyšíme celý, při návratu

k poslechu ihned rozeznáváme „známé“ hudební situace. Poslech tohoto díla bychom tak mohli přirovnat k jakési „procházce“ mezi mnohačetnými „kopiemi kopií“ patternů, jak by řekl Feldman: „... tak trochu jako procházka ulicemi Berlína, kde všechny budovy vypadají velmi podobně, ale nejsou stejné.“

Petr Zvěřina

### **Morton Feldman: For Philip Guston (1984)**

From the very beginning of his career, Feldman's compositions were notably influenced by visual art, especially by the works of abstract expressionists such as Jackson Pollock, Mark Rothko and others. He found inspiration mainly in the relationships they built between the structure of the work and the materials used. Philip Guston, whom Feldman met at the beginning of the 50s, held a special status among abstract expressionists, and with time Feldman and Guston became very close friends. Their friendship, however, ended abruptly in October 1970 during Guston's exhibition at Marlborough Gallery in New York. The artworks at the exhibition reflected a fundamental shift in his work and signaled a return to figurative painting. At the end of the 60s, Guston suffered a personal and creative crisis, which resulted in a complete transformation of his painting style. When Feldman looked at these new paintings, Guston leaned over and asked him for his impression. The composer found himself lost for words, and from that moment on, they never talked again. For Feldman, abstract expressionism was one of his most important sources of inspiration. Presumably, he simply could not get over the fact that Guston digressed from this movement in such a radical way. In a certain respect, Feldman's composition *For Philip Guston* from 1984 can be perceived as the composer reminiscing on his friendship with Guston and the time they spent together.

Similarly to Guston at the end of the 60s, Feldman found himself in a creative crisis at the end of the 70s. He felt doubt as to whether music was even a form of art or whether it was merely a sophisticated form of entertainment (i.e. showbusiness). His late work did not undergo such a striking turn as Guston's, but rather, Feldman worked on refining the tendencies that he had established over his entire career – including the emphasis of the acoustic qualities of the music material, elaborating the decay of sound, “repetitions” of patterns, climaxless progression, the absence of general or privileged compositional system, and the overall openness of the form. The external feature of Feldman's late compositions is the gradually increasing lengths, the result of the “requirements” of the music material used. The incessant “repetitions” of patterns, and reorganizations of the used patterns create an illusion: even if we do not listen to some passage in their entirety, when we resume listening, we can immediately identify “familiar” music situations. Therefore, listening to this work could be compared to a “walk” amidst multiple “copies of copies” of patterns or, as Feldman would put it: “...a bit like walking the streets of Berlin – where all buildings look alike, even if they're not.”

Petr Zvěřina

### **Theo Finkel – Super-Ostrawitza (2019)**

Theo Finkel (1995) je britský skladatel žijící v jižním Londýně. Nedávno absolvoval Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, kde studoval pod vedením Sama Haydena, Nye Parryho a Gwyna Pritcharda. Zajímá se o hudbu avantgardního/modernistického směru, zároveň má však hluboce a opravdově rád klasickou hudební tradici a usiluje o to, aby se tvůrčím způsobem pohyboval mezi oběma hudebními světy. Dlouhodobě jej fascinují hudební nástroje a vlastní rychle se rozrůstající sbírku rozmanitých typů a exemplářů hudebních nástrojů, které se nacházejí v různých stavech hrátelnosti. Finkel se intenzivně zajímá o historii a konstrukci dřevěných dechových a žesťových nástrojů. Zabývá se jejich vlastnostmi a specifickými charakteristikami – tento zájem představuje důležitý inspirační zdroj pro jeho vlastní kompoziční činnost. Rovněž se věnuje improvizaci na basklarinet.

Skladba *Super-Ostrawitza* byla napsána speciálně k tomu, aby zakončila koncert Dlouhá noc. Byl jsem požádán, abych vytvořil dílo, které by navazovalo na můj projekt *Super-Thames Music* (2018). Nicméně velký rozdíl v rozměrech jedné a druhé řeky se ukázal být opravdu významný. Kompozice zkoumá, jak různé nástroje přenášejí zvuk v široce otevřeném prostoru, a prostorovost je využívána také pro dramatický efekt.

Theo Finkel

### **Theo Finkel – Super-Ostrawitza (2019)**

Theo Finkel (1995) is a British composer who lives in South London, recently graduated from Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance where he studied with Sam Hayden, Nye Parry, and Gwyn Pritchard. He is interested in the avant-garde modernist trajectory and at the same time has a profound and genuine love of classical tradition, and strives to navigate productively between the two musical worlds. He has been long fascinated by musical instruments themselves, and has a fast-growing collection of specimens of many types in various states of playability. Finkel has a particular interest in the history and construction of woodwind and brass and their qualities and specific characteristics are a great stimulus to him in composition. He also improvises on the bass clarinet.

*Super-Ostrawitza* was written specially to mark the end of the expanse of the Long Night concert. I was asked to write a piece that continued the work of my *Super-Thames Music* (2018). However, the substantial difference in scale between one river and the next proved to be very significant. The piece explores how different instruments carry sound out in the wide open and the spatialisation is also used for dramatic effect.

Theo Finkel