

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

ČT / THU • 22. 8. 2019

Staré koupelny, Důl Hlubina / BrickHouse, Hlubina Coal Mine

18:00

## THE PAST

### Terry Riley – In C (1964)

*In C se skládá pouze z jedné stránky partitury a několika autorových pokynů – přesto toto dílo zásadním způsobem ovlivnilo hudební vývoj na mnoho let dopředu.* Kompozici lze chápat jako průsečík rozmanitých vlivů, které na Terryho Rileyho působily několik let před dokončením skladby. Jejich společným jmenovatelem je rozrušování standardního pojetí hudební struktury a lineární časovosti. Autor se již v průběhu 50. let jako klavírista věnoval volné improvizaci a přejal také různé podněty z jazzové hudby – fascinovala jej především možnost mnohačetného opakování, posouvání a prolínání frází. Tento způsob formování hudební struktury Riley dále rozvíjel na počátku 60. let, kdy experimentoval s magnetofonovým páskem a smyčkováním. Výsledkem těchto pokusů byla např. jeho kompozice *Music for the Gift* (1963) – autor nahrál provedení skladby Milesa Davise *So What* jazzovou kapelou Cheta Bakera, snímek následně rozdělil na stopy jednotlivých nástrojů a vytvořil z nich smyčky, které v různých časových intervalech vrstvil přes sebe; toto dílo bychom tak mohli chápat jako pozoruhodnou repetitivní zvukovou koláž.

Rileyho instrukce ke skladbě *In C* by se daly shrnout do několika nejdůležitějších pokynů: skladbu je možné realizovat na jakémkoliv hudební nástroji a v libovolném obsazení (určitým „ideálem“ je skupina čítající 35 hudebníků). Kompozice sestává z 53 konkrétně vypsáných patternů, jež interpreti hrají postupně od prvního do posledního. Každý pattern může být libovolněkrát opakován a hráč by u něj měl setrvat přibližně 45–90 sekund, poté se přesouvá k dalšímu patternu. Když interpret dosáhne posledního patternu, opakuje jej tak dlouho, dokud k němu nedospějí i ostatní hráči. Celý soubor následně několikrát provede *crescendo* a *diminuendo* a skladba končí; realizace díla trvá průměrně okolo 45 minut. Riley v *In C* vlastně přenáší svůj koncept z *Music for the Gift* na skupinu živých interpretů, jejichž „smyčky“ se nyní vrství přes sebe v reálném čase. Skladatel tak dosahuje značně komplexní hudební struktury pomocí souhry jednoduchých výchozích prvků. K nejzajímavějšímu dění pak dochází v prostoru *mezi* jednotlivými patterny – výsledek jejich

střetávání a prostupování není možné předem přesně odhadnout a každé provedení skladby se tak stává novou a neopakovatelnou událostí. Zároveň lze v průběhu díla tyto procesy do určité míry sledovat, což činí kompozici posluchačsky přitažlivou. Mnohačetné opakování a prolínání patternů také může při poslechu narušit naše vnímání času a je tak možné se (alespoň na okamžik...) vymanit z jeho nadvlády.

### **Terry Riley – In C (1964)**

Although the full score of *In C* is only one page, with several instructions from the author, the work has significantly influenced music since it was composed 55 years ago. *In C* may be viewed as the culmination of an intersection of diverse influences that had been acting on Terry Riley for several years leading up to its composition. The common denominator is the breaking up of the standard conception of musical structure and linear time. Riley had been indulging in free improvisation as a pianist throughout the 50s, and he also adopted various ideas from jazz – he was fascinated by the potential of multiple repetitions, shifts and interweavings of phrases. This method of structuring music was further refined by Riley in the early 60s when he experimented with tape loops. Such experiments resulted in his composition *Music for the Gift* (1963), which was based on a performance of Miles Davis' *So What* by Chet Baker's band, which Riley recorded. He subsequently divided the recording into individual instrument tracks and created loops, which he layered on top of one another in various time intervals, creating a remarkable, repetitive sonic collage.

Riley's instructions for *In C* are very simple. The composition may be performed on any musical instruments by any number of performers (an "ideal" ensemble is a group of 35 musicians). The composition consists of 53 written-out patterns, which are played successively by the performers from the first to the very last. Each pattern can be repeated a random number of times and the performer should play it for approximately 45–90 seconds and then move to the next pattern. When the performer reaches the last pattern, they repeat it as many times as needed until the other players reach it as well. The whole ensemble then plays *crescendo* and *diminuendo* a couple of times over, and the piece ends. The performance usually lasts around 45 minutes. As a matter of fact, *In C* transfers Riley's concepts from *Music for the Gift* to a whole group of live performers, whose "loops" are now layered over each other in real time. By doing so, the composer achieves a markedly complex musical structure thanks to the interplay of simple elements. The most interesting musical activity can be found in the space *between* the individual patterns – the result of their clashes and penetrations cannot be predicted in advance, and each performance of the piece is a new and unique experience. At the same time, the processes at play may be observed to some extent over the course of the performance, which makes it attractive for the listeners. The multiple repetitions and the interweaving of patterns can also disrupt our perception of time, giving us the possibility to free ourselves (at least for a moment...) from its rule.

## Robert Ashley – *The Wolfman* (1964)

„Skladba, která může poškodit váš sluch!“ „Zpěvák dvacet minut křičí do mikrofonu!“ Tyto a podobné mýty bohužel dlouhou dobu provázely kompozici *The Wolfman* Roberta Ashleyho. Dílo vyvolávalo u posluchačů rozporuplné reakce a nevěděli, jaké k němu zaujmout stanovisko. Dodejme, že sám autor, jehož tvorba se notně vzpírá obvyklým měřítkům a konvencím, se vlastně dodnes nachází v podobné pozici a není snadné jej jakkoli „zaškatulkovat“. Ashley po svých univerzitních studiích (University of Michigan, Manhattan School of Music) společně s Georgem Cacioppem, Gordonem Mummou, Rogerem Reynoldsem a Donaldem Scavardou v letech 1961–1966 organizoval ONCE Festival of New Music (Ann Arbor, Michigan), který v uvedeném období představoval klíčovou kulturní akci amerického středozápadu. Na festivalu se zhruba do roku 1964 objevovala převážně soudobá instrumentální díla, v následujících letech se však podoba festivalu proměnila a programům dominovala spíše multimediální a performativní tvorba. Tento obrat se do určité míry odráží i v Ashleyho kompozicích. Autor v té době experimentoval s různými možnostmi technologického propojení živého vokálního projevu a přednahranych zvuků a jeho skladba *The Wolfman* (1964) kombinuje amplifikovaný „zpěv“, magnetofonový pásek a feedback. Vstupní hlasitost interpretova mikrofonu je na extrémně vysoké úrovni a de facto jakýkoliv zvuk, který přístroj zachytí, se může stát zdrojem feedbacku. Zpěvák proto musí být blízko u mikrofonu, aby mohl feedback regulovat a je paradoxně nucen k velmi tichému vokálnímu projevu. Z reproduktorů současně zní magnetofonový pásek, který obsahuje mix různých zvuků, hluků a šumů. Interpretovy vokální vstupy a zvuky z magnetofonového pásku se v prostoru, v němž je skladba realizována, mísí a vytvářejí proměnlivý proud hluku, který soustavně protíná (anebo spíše doplňuje) feedback. Celý prostor je doslova prosycen touto intenzivní, drsnou a „špinavou“ zvukovou směsí, která může působit až bezútěšně či znepokojivě (při živém provedení rovněž dochází k iluzi, že k nám zvuky doléhají z různých míst). Ponurou atmosférou díla pak dotváří divadelní rozměr skladby – interpret by měl vypadat jako „zlověstný zpěvák z nočního klubu“ („sinister nightclub vocalist“). Ashley feedback umělecky uchopil nedlouho před tím, než se stal běžně využívaným prostředkem např. v rockové hudbě. Snad tedy proto, že pro většinu posluchačů byl tehdy tento akustický jev novinkou (a dost možná i kvůli potměnému charakteru díla), získala skladba *The Wolfman* poněkud neprávem pověst „nebezpečné kompozice“.

## Robert Ashley – *The Wolfman* (1964)

“A composition which can damage your hearing!” or “Singer screaming into the microphone for twenty minutes!” Unfortunately, myths such as these have long accompanied Robert Ashley’s composition *The Wolfman*. The work incited mixed feelings in the listeners and they did not know how to approach it. Ashley, whose works markedly defy common standards and conventions, actually finds himself in a very similar position. After his university studies (University of Michigan, Manhattan School of Music), Ashley, along with George Cacioppo, Gordon Mumma, Roger Reynolds and Donald Scavarda, organized the ONCE Festival of New Music (Ann Arbor, Michigan) from 1961 to 1966, which represented a key cultural event in the Midwest. Until 1964, the festival mainly presented works of contemporary instrumental music. Over the following years, the focus of the festival shifted towards multimedia and performance works. To a certain extent, this turn is reflected in Ashley’s compositions. At that time, he was experimenting with various ways of blending live vocal expression with prerecorded sounds by technological means, and *The Wolfman* (1964) combines amplified “singing” with tape and feedback. The input level of the performer’s microphone is set extremely high, and any sound captured by the device may become a source of feedback. Therefore, the singer has to stand close to the microphone in order to regulate the feedback, and is paradoxically driven to limit their vocal expression to very soft levels. Simultaneously, the speakers also play the content of the tape, which consists of a mix of various sounds, noises and hisses. The performer’s vocal entries and the sounds from the tape mix in the space and create a shifting wave of noise, which is continually penetrated (or complemented) by feedback. The whole space is literally saturated with this intense, harsh and “dirty” mix of sound, which may come across as bleak or disturbing (in live performances, the listeners may often experience the illusion that the sounds are coming from different places). The gloomy atmosphere of the work is crowned by the theatrical dimension of the piece – the singer should look like a „sinister nightclub vocalist“. Ashley approached feedback by artistic means not long before it became a commonly used technique, for example in rock music. Perhaps due to the fact that this acoustic feature was still a novelty for the majority of listeners (and owing to the gloomy nature of the work), *The Wolfman* was rather unjustly labeled as a “dangerous composition”.

Texty / Texts: Petr Zvěřina

20:00

## THE COMING

### Peter Ablinger – Black Series (2010–2012)

„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 osvícení, 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. K tomu nemám co dodat.“

Christian Baier

*Black Series* – Počátky této skladby souvisejí se skicou z roku 2010 nazvanou *Suprematismus pro rockovou kapelu*. *Suprematismus* je termín, jenž používal Kazimir Malevič pro svůj abstraktní malířský projev. Každá z celkem deseti kompozic, které spadají do *Black Series*, trvá od jedné do čtyř minut; celý cyklus byl napsán pro klarinetistu Garetha Davise a nizozemskou noise rockovou kapelu Julie Mittens. Jednotlivé skladby jsou pojmenovány podle významných abstraktních malířů – *ALBERS*, *MALEWITCH* (3 skladby), *MONDRIAN* (5 skladeb) a *REINHARDT*. Partitura se skládá z grafické a zvukové části. Zvuková část byla vytvořena z úryvků nahrávek kapely Julie Mittens; grafická část pak zachycuje snímky obrazovky zvukových montáží těchto nahrávek. Doufal jsem, že tímto způsobem budu moci své koncepty sdílet s rockovými hudebníky, kteří se neřídí notovým zápisem. Je rovněž zajímavé – a zcela nezáměrné –, že jedna ze zachycených zvukových montáží připomíná obrazy pozdního Mondriana.

Peter Ablinger

### Peter Ablinger – Black Series (2010–2012)

“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 (Das Hören ist da um aufzuhören). More I can’t say.”

Christian Baier

The *Black Series* goes back to a sketch from 2010, which was labeled as *Suprematism for Rock Band*. *Suprematism* is the term given by Kazimir Malevich to his abstract language of form. The 10 pieces of the *Black Series*, each lasting 1–4 minutes, were written for the clarinetist Gareth Davis and the Dutch noise rock band Julie Mittens. The titles of the 10 pieces include *ALBERS*, *MALEWITCH* (3 pieces), *MONDRIAN* (5 pieces) and *REINHARDT*. There are both graphic and audio scores for the pieces. The audio scores are built from sound samples of the Julie Mittens band, while the graphic scores depict screenshots of the multi-track view of each audio score. In this way, I hoped to share my concepts with the non-score-reading rock musicians. Interestingly – and quite unintentionally – one of the multitrack views itself reminds me of a late Mondrian.

Peter Ablinger

### **Michal Wróblewski – Malawi (2018)**

Michal Wróblewski (1988) je český skladatel a saxofonista žijící v Praze. Absolvoval obory improvizovaná hudba a jazzová interpretace na Janáčkově akademii múzických umění v Brně (JAMU) a Norwegian Academy of Music v Oslu. V současné době je studentem doktorského studijního programu v oboru Kompozice a teorie kompozice na JAMU u Jaroslava Šťastného. Je vedoucím několika souborů v Čechách a v Norsku a jako improvizátor spolupracuje s hudebníky z celého světa. Ve své tvorbě často používá elementy totální improvizace a interpretační volnosti.

Skladba *Malawi* je inspirovaná návštěvou několika zemí v Jižní Africe v rámci koncertního turné před třemi lety. Tato kompozice je studií rytmických struktur a odlišného vnímání rytmu v rámci tradice africké hudby. Jde především o dlouhé cykly, které umožňují vnitřní rytmickou komplexitu aniž by byl narušen pocit plynulosti.

Michal Wróblewski

### **Michal Wróblewski – Malawi (2018)**

Michal Wróblewski (1988) is a Czech composer and saxophone player based in Prague. He studied improvised music and jazz performance at Janáček Academy of Performing Arts in Brno (JAMU) and Norwegian Academy of Music in Oslo. Currently, he is pursuing his PhD degree in composition and composition theory at JAMU under the guidance of Jaroslav Šťastný. Wróblewski heads projects both in the Czech Republic and Norway, and has been collaborating with various musicians from all over the world as an improviser. In his compositions, he usually works with elements of improvisation and freedom of interpretation.

*Malawi* is inspired by the visits to several countries in Southern Africa as part of a concert tour which took place three years ago. This composition is a study of rhythmic structures and of different perceptions of rhythm within the scope of African musical traditions. It consists mainly of long cycles, which allow for internal rhythmic complexity without disrupting the feeling of fluidity.

Michał Wróblewski

### **Viacheslav Kyrylov – softly say goodbye (2018)**

Viacheslav Kyrylov se narodil v roce 1997 v Doněcku. V roce 2016 ukončil svá studia v oboru flétna na Konzervatoři B. Ljatošinského v Charkově. V téže době studoval současně skladbu u Alexandra Gugela. Nedávno absolvoval bakalářský studijní program v oboru skladba na Krakovské hudební akademii pod vedením Magdaleny Długosz a nyní pokračuje v magisterském studiu téhož oboru. Zúčastnil se workshopů skladatelů jako jsou Gabriela Ortiz a Stefan Prins. Ve své tvorbě se věnuje hledání nových kontextů v hudebních materiálech, které pocházejí z různých hudebních žánrů a období (jazz, renesanční hudba, romantismus či modernismus). Rovněž se zajímá o filozofii 20. století.

*softly say goodbye* (rozluč se něžně) – Tato skladba byla zkomponována v roce 2018 pro vynikající polskou klavíristku Aleksandru Płaczek. Vychází ze dvou inspiračních zdrojů: prvním je kapitola *Dialektika osamělosti* z Adornovy knihy *Filozofie nové hudby* – v této části se Adorno pouští do důkladného rozboru monodramatu *Erwartung* (Očekávání) Arnolda Schönberga. Druhým inspiračním zdrojem je nahrávka písně *The Thrill is Gone*, kterou napsali Lew Brown a Ray Henderson, v interpretaci Cheta Bakera. Z mého pohledu se vyprávěčský styl Schönbergova expresionistického jazyka v některých místech propojuje s jistými Bakerovými vokálními interpretačními postupy, zejména v písních jako jsou *My Funny Valentine*, *I Fall in Love Too Easily* atd. Skladba *softly say goodbye* se skládá ze tří částí. V první části kompozice jsem k navození dojmu očekávání použil hudbu Johna Cage. V prostřední části díla interpret zpívá úryvek z písně *The Thrill is Gone* a zároveň hraje sled jazzových akordů, které jsou harmonicky nezávislé na vokálním materiálu – dochází tak ke groteskní disonanci mezi těmito dvěma hudebními vrstvami. A nakonec se v závěrečné části skladby ozývají silné „úder“ diatonických clusterů, které nakrátko evokují iluzi uvolnění, avšak po dvou chromatinizovaných „úderech“ začne interpret znovu zpívat úryvek z písně *The Thrill is Gone*, což lze chápat jako tezi o nezvratitelnosti samoty.

Viacheslav Kyrylov

### **Viacheslav Kyrylov – softly say goodbye (2018)**

Viacheslav Kyrylov was born in 1997 in Donetsk. In 2016 he graduated in flute from the B. Lyatoshynsky Secondary Music School in Kharkiv. At that time he was studying composition under Alexander Gugel. Currently, he graduated as a bachelor of composition

at the Academy of Music in Kraków, under the guidance of Magdalena Długosz, and continues master studies in the same field. He participated in workshops with such composers as Gabriela Ortiz and Stefan Prins. He is interested in searching for new material contexts, coming from various genres of music, such as jazz, music of the Renaissance, romanticism or modernism. He is also interested in the philosophy of the 20<sup>th</sup> century.

*softly say goodbye* – This piece was composed in 2018 for amazing polish pianist Aleksandra Płaczek. There are two points of inspiration: the first one is Adorno's *Dialectic of Loneliness* – part of *Philosophy of new music*, where Adorno has deep reflection on Arnold Schönberg's *Erwartung*; and the second inspiration was a Chet Baker's recording of the song *The Thrill is Gone*, written by Lew Brown and Ray Henderson. In my vision, narration of Schönberg's expressionism language linked in some points with some Baker's vocal interpretations, especially songs like *My funny Valentine*, *I fall in love too easily*, etc. *softly say goodbye* has 3 parts. In the first part of the piece I used music language of John Cage as a material which would create a feeling of expectation. In the middle part of the work performer is singing fragment of the song *The Thrill is Gone* at the same time playing sequence of jazz chords which aren't linked harmonically with vocal material, making grotesque dissonance between those two lines of material. Finally, in the last part strong "hits" of diatonic clusters create an illusion of release for a while, but after two chromaticised "hits", performer starts singing fragment of *The Thrill is Gone* again, what can be interpreted as irreversibility of loneliness.

Viacheslav Kyrilov

## **Sean Kiley – ancient cascades (2019)**

*Místo narození*

Hempstead, NY

*Vzdělání*

DePaul University, Chicago – hudební kompozice (bakalář), zvukové inženýrství (bakalář)

University of Victoria – hudební kompozice (magistr)

*Axiom*

„Donutil jsem se si odporovat, abych se vyhnul tomu, že se přizpůsobím svému vlastnímu vkusu.“



*ancient cascades* – K realizaci díla je možné využít jakékoliv hudební nástroje, které jsou schopny *glissanda + piana*. Interpreti mají k dispozici sadu instrukcí a jednu stránku notového zápisu (která je pro všechny stejná); zvolí si, kde začnou a mají možnost se skladbou pohybovat různými volitelnými cestami. Jaké prchavé souzvuky vzniknou tentokrát?

Sean Kiley

### Sean Kiley – *ancient cascades* (2019)

#### *Born*

Hempstead, NY

#### *Education*

DePaul University, Chicago – BM Composition, BS Sound Engineering  
University of Victoria – MM Composition

#### *Axiom*

“I have forced myself to contradict myself in order to avoid conforming to my own taste.”

*ancient cascades* – The score is open for any instruments that can *glissando + piano*. Players have a set of instructions and all have the same single page of music; they choose where to start and are also given optional pathways to move through the piece. What elusive harmonies will arise this time?

Sean Kiley

### M.O. Abbott – *Ascension Tube* (2017)

M.O. Abbott se ve své tvůrčí činnosti zaměřuje na algoritmickou kompozici opírající se o využití počítače a přirozené ladění (just intonation). Jeho hudba využívá stochastických systémů a nových generativních postupů, s důrazem na spekulativní estetiku. Abbott studoval na Eastman School of Music a na University of Illinois v Urbana-Champaign, kde v současné době působí jako doktorand; tématem jeho dizertační práce je Extended Helmholtz-Ellis II Pitch Notation a hudba Marca Sabata. Mezi autorovy nejvýznamnější učitele skladby patří Sever Tipei, Scott A. Wyatt, Brian Belet a David Liptak.

Název skladby *Ascension Tube* má svůj původ v televizním seriálu *Galactica 1980*. Tento spin-off původní *Battlestar Galactica* se na obrazovkách poprvé objevil na počátku 80. let a bylo z něj odvysíláno pouze 10 epizod – poté byl pořad kvůli špatnému přijetí zrušen. Odehrával se 5 let po závěru původního seriálu a jeho děj byl zasazen do

současnosti (tj. do roku 1980), kdy *Galactica* přilétá na planetu Zemi. Na rozdíl od originálu, v jehož rámci se děj odehrával ve vesmíru, se v *Galactica 1980* převážná část příběhu odvíjí přímo na Zemi. Pro členy posádky *Galacticy* je prostředí současné lidské civilizace matoucí a často používají svá vlastní pojmenování pro různé předměty a jevy, s nimiž se setkávají. V epizodě č. 8 (*Noc, kdy přistáli Cyloni, část II*) používá poručík Dillon termín „ascension tube“ (tento výraz bychom mohli volně přeložit asi jako „roura pro stoupání“) pro běžný výtah v newyorském mrakodrapu.

M.O. Abbott

### **M.O. Abbott – Ascension Tube (2017)**

M.O. Abbott's creative foci are computer-assisted algorithmic composition and just intonation. His music explores stochastic systems and novel generative forms, with an emphasis on aesthetic speculation. Abbott holds degrees from Eastman School of Music and University of Illinois at Urbana-Champaign, where he is now a DMA candidate conducting dissertation research on the Extended Helmholtz-Ellis II Pitch Notation and the music of Marc Sabat. His principal composition instructors include Sever Tipei, Scott A. Wyatt, Brian Belet, and David Liptak.

The title *Ascension Tube* originates from the TV show *Galactica 1980*. This spin-off of the original *Battlestar Galactica* first aired in early 1980 and lasted only 10 episodes before its poor reception led to its cancellation. It begins 5 years after the conclusion of the original series, with the *Galactica* arriving at present-day (c. 1980) Earth. Unlike the original series, most of the action in *Galactica 1980* occurs on Earth rather than in space. Crew members of the *Galactica* find Earth culture baffling, and they often use their own terminology to describe Earth phenomena. In Episode 8, *The Night the Cylons Landed, Part II*, Lieutenant Dillon uses the term “ascension tube” to refer to an ordinary elevator in a New York City skyscraper.

M.O. Abbott

### **Noemi Savková – Domů (2019)**

Noemi Savková studuje kompozici na Janáčkově Akademii v Brně ve třídě Ivo Medka. Účastnila se skladatelských kurzů v Hradci nad Moravicí pro nejmladší skladatele a kurzů v Trstěnicích se zaměřením na bicí nástroje. Skladby Noemi Savkové byly provedeny na JAMU. Jako povinná píseň v soutěži pěveckých sborů Gymnasia Cantant byla vybrána její skladba *Vlasy Země*. Zaměřuje se na skladby pro akustické nástroje, práci s hlasem a experimentální hudbu.

*Domů* – „Quo vadis?“ A co slyšíš? Tato programní skladba popisuje cestu. Cestu, ve které je obsažen okolní svět, rychlost pohybu a zvuky, které můžeš slyšet, když se vydáš na procházku.

Noemi Savková

### **Noemi Savková – To Home (2019)**

Noemi Savková is currently studying at Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno (JAMU) with Ivo Medek. Savková has participated in courses for young composers in Hradec nad Moravicí, and in Trstěnice, where she focused on percussion instruments. Her compositions have been performed at JAMU, and a piece of her's for choir has been chosen for the competition Gymnasia Cantant. Her experimental music work focuses on acoustic instruments and the voice.

*To Home* – „Quo vadis?“ And what can you hear? This piece is based on the understanding of your surroundings, the velocity of movements and sounds that you hear when you go for a walk.

Noemi Savková

### **Steffi Weismann – Generation S (2018)**

Steffi Weismann je skladatelka-performerka a zvuková umělkyně žijící v Berlíně. Po svých studiích na Univerzitě umění v Berlíně se stala členkou vokální performativní skupiny Maulwerker a již řadu let provádí experimentální hudbu po celém světě. Kromě mnoha sólových vystoupení v minulosti realizovala množství interaktivních instalací a audiovizuálních skladeb využívajících hlas, různé objekty či video. Weismann obdržela několik stipendií a cen – nedávno jí bylo uděleno pracovní stipendium (v oblasti „soudobá hudba“) od Berlínského senátu. Její díla byla uvedena na festivalech HAU/Heroines of Sound Festival (Berlín), Performance Arcade (Wellington, Nový Zéland), Museum Serralves (Porto), Museumsquartier (Víděň) a na ZKM/Center for Art and Media (Karlsruhe). Je rovněž členkou uskupení Errant Sound, které působí v Berlíně a zajišťuje prostor pro realizaci sound artových projektů.

*Generation S* (audiovizuální skladba využívající hlas, objekty, rozhovory, terénní nahrávky, živé záběry z mikroskopické kamery a videoprojekci) – Jak si v dnešní době desetiletá dívka představuje budoucí život na zemi a jaký obraz přírody nám předali vědci, kteří fotografovali růstové cykly hrášku před necelými sto lety? Skladba reflektuje vztah mezi přírodou a technologií v časovém horizontu několika generací. Akustické prostory a speciálně zesílené zvuky nás obklopují v abstraktním mikrokosmu a přesto jsou stále blízké naší tělesné existenci a našemu vnímání. Weismann spojuje hudební, vizuální a lingvistické prvky do intermediální montáže. Časové rozvržení a vývoj skladby se vyznačuje

nepředvídatelnými obraty a náhlými změnami. Součástí performance jsou zvuky amplifikovaných mozkových vln či elektrostaticky nabitě vlasy a dále objekty snímané mikrofony či nazírané pod mikroskopem. Prostřednictvím svého hlasu performer rozechvívá hrtan a vydává sípavé, syčivé či jiné zvuky, které utváří synergii mezi strojem, tvorem a rostlinou a spojují se s terénními nahrávkami a živě produkovanými zvuky různých materiálů.

Steffi Weismann

### **Steffi Weismann – Generation S (2018)**

Steffi Weismann is a composer, performer and sound artist based in Berlin. After completing her studies at the Berlin University of the Arts she became a member of the vocal performance group Maulwerker, and has been performing experimental music internationally for many years. In addition to her solo performances, she has realized numerous interactive installations and audiovisual compositions for voices, objects and video. Weismann has received several scholarships and prizes and currently has a working stipend (Contemporary Music) from the Berlin Senate. Her works have been presented at HAU/Heroines of Sound Festival (Berlin), Performance Arcade (Wellington, NZ), Museum Serralves (Porto), Museumsquartier (Vienna), and ZKM/Center for Art and Media (Karlsruhe). She is a member of the Errant Sound group – a sound art project space in Berlin.

*Generation S* (audiovisual composition for voice, objects, interviews, field recordings, live-microscope-cam and video projection) – How does a 10-year-old girl today imagine life on Earth in the future, and what image of nature do researchers who photographed the growth cycle of peas almost 100 years ago convey to us? The composition reflects the relationship between nature and technology over several generations. Acoustic spaces and specifically amplified sounds immerse us in an abstract microcosm, and yet remain close to our physical existence and perception. Weismann combines musical, visual and linguistic elements into an intermedial montage. The timing and development of the composition are characterized by unpredictable twists and sudden breaks. Sounds of amplified brain waves and electrostatically charged hair particles are part of performative musical actions with microphoned and microscopized objects. With her live voice, the performer creates laryngeal vibrations, breaths and hissing noises that create synergies between machine, creature and plant, and mix with field recordings and live sound materials.

Steffi Weismann

22:30

## FOUR WALLS FULL OF SOUND

### OPO (Opening Performance Orchestra)

OPO (Opening Performance Orchestra) je sedmičlenný soubor, který se téměř po dvou dekádách neveřejných hudebních i mimohudebních aktivit věnuje od roku 2006 vlastní hudební tvorbě. Hlukový konceptualismus ansámblu, hlásící se k výbojům hudební avantgardy 20. století i japonské noise music, je založen na myšlence tzv. *fraction music* a sloganu „žádné melodie – žádné rytmy – žádné harmonie“. Výsledkem jsou vlastní autorské skladby, např. série *Fraction Music*, jakož i reinterpretace skladeb jiných autorů, např. *Inspirium Primum* odkazující na představitele japonské noise music Hirošiho Hasegawy, *Re:Broken Music* navazující na destruovanou hudbu Milana Knížáka, *The Noise of Art* a *Futuristické soirée* vycházející z myšlenek italských futuristů s použitím *intonarumori*, nebo *Chess Show* – osobitá vzpomínka na Johna Cage.

OPO (Opening Performance Orchestra) is a seven-member ensemble with a twenty-year history of initially non-public activities, both musical and extramusical; they have been producing original music since 2006. The ensemble's noisy, conceptual approach is rooted in the twentieth-century avant-garde and in Japanese noise music, revolving around the idea of so-called *fraction music* and slogan "no melody – no rhythm – no harmony". The results are original compositions (such as *Fraction Music*) as well as reinterpretations of other composers' compositions that the ensemble feels to be in the same vein – like *Inspirium Primum* referring to the material by Hiroshi Hasegawa, a Japanese noise music representative, *Re:Broken Music* based on destroyed music of a Czech Fluxus artist Milan Knížák, *The Noise of Art* and *The Futuristic Soirée*, originating from ideas of Italian futurists and using *intonarumori*, or *Chess Show* as a distinctive John Cage reminiscence.

### Four Walls Full of Sound (2019)

Skladba *Four Walls Full of Sound* (Čtyři stěny plné zvuku) představuje elektronický mix skladeb Philla Niblocka v interpretaci Opening Performance Orchestra. Integrovanou součástí živého provedení skladby je video volně ideově propojené se zvukovou částí, jehož autorem je matematik a hudební skladatel Milan Guštar.

*Four Walls Full of Sound* represents an electronic mix of compositions by Phill Niblock, performed by Opening Performance Orchestra. A video created by mathematician and composer Milan Guštar, which is loosely conceptually connected with the sonic content of the composition, forms an integral part of the live performance.

---

Znalosti a přístup jsou rozhodující pro porozumění všeho, s čím se setkáme. Tato krátká úvaha byla napsána jakožto úvod k provedení *Neither* od Mortona Feldmana na Ostravských dnech 2019. Mohla by však též naznačit, jak přistupovat k většině děl uměleckého projevu naší doby, zvláště hudby.

Petr Kotík, Ostrava, 8. srpna, 2019

Od poloviny 20. století se setkáváme s tvorbou, která opustila řád tradiční kompozice. Tento zásadní únik od tradice se postupně objevil v celé sféře uměleckého projevu – v hudbě, výtvarném umění, tanci, literatuře a divadle. Co se stalo lze nazvat přechodem od formy „drama“ k formě „situace“. Jako by skončila potřeba dramatického příběhu – zápletky a rozuzlení – a nahradilo ji úsilí o hloubku situace (která sice může být dramatická, ale ne tradiční formou). Lze to poznat již v psaní Marcela Prousta a Gertrudy Stein a vidíme to výrazně v obrazech Jacksona Pollocka, Marka Rothka, Pierra Dorazia a mnoha dalších. V padesátých letech takto začali pracovat Merce Cunningham, John Cage a Morton Feldman a o něco později La Monte Young. Tvorba Samuela Becketta je toho čistým úkazem. Jeho hra *Čekání na Godota* je skutečné zakončení éry shakespearovského dramatu v divadle. V roce 1984 napsal Morton Feldman krátký postřeh, komentář k libretu své opery *Neither*, jehož text mu Beckett poslal v roce 1977:

*„Čtu to a ptám se sám sebe – co je na tom tak zvláštního? Nemohu to pochopit. A najednou vidím, že každá řádka vlastně vyjadřuje jiným způsobem stejnou myšlenku. Přesto kontinuita jazyka působí, jako by šlo o něco jiného. Přitom o nic jiného vůbec nejde. O co jde, téměř na způsob Marcela Prousta, je vniknout do větší a větší hloubky jedné myšlenky.“*

One's attitude and knowledge is crucial in understanding anything. The short comment below was written as an introduction to the performance of the opera *Neither* by Morton Feldman at Ostrava Days 2019 Festival. It may be helpful to navigate in today's world of arts, especially in music.

Petr Kotík, Ostrava, August 8, 2019

Since the middle of the 20th century, artists started to create works that have nothing in common with the established form of composition. What gradually emerged across the whole range of the arts - in music, visual arts, dance, literature and theater - can be identified as a shift from creating a form of "drama" to a form of "situation." The need to create drama and a story - development, conflict and catharsis – has been replaced by the struggle to pursue the depth of a situation (which may be dramatic but not in a traditional sense). We can already see this effort in the writings of Marcel Proust and Gertrude Stein, and in the paintings of Jackson Pollock, Mark Rothko, Pierre Dorazio and many others. In the early 1950s, Merce Cunningham, John Cage, Morton Feldman, and (later) La Monte Young began to create works that can be identified as such. The writings of Samuel Beckett are a pure example of the change from a "story" to a "situation." His play *Waiting for Godot* surely ended the era of Shakespearean drama in theater. In 1984, Morton Feldman wrote a brief comment on the libretto to his opera *Neither*, which Samuel Beckett wrote in 1977:

*"I'm reading it - and there's something peculiar about it. I can't catch it. Finally, I see that every line is really the same thought said in another way. And yet the continuity acts as if something else is happening. Nothing else is happening. What you're doing, in an almost Proustian way, is getting deeper and deeper saturated into the thought."*

## Rezidenti Institutu Ostravské dny 2019 Residents of the Ostrava Days 2019 Institute

### Canada

Kimberley Farris-Manning (1995)  
- skladatelka, performerka, sochařka / composer,  
performer, sculptor  
- University of Victoria

Symon Henry (1985)  
- skladatel / composer  
- MA, Montréal Conservatory

### China

Danni Song (1992)  
- skladatel / composer  
- MA student, Manhattan School of Music

Daniel Lo (1986)  
- skladatel / composer  
- PhD, University of York

### Czech Republic/USA

Lucie Vítková (1985)  
- skladatelka, akordeonistka / composer, accordionist  
- PhD student, JAMU (Brno)

### Czech Republic/Austria

Martin Škubal (1989)  
- kytarista, skladatel / guitarist, composer  
- MA student, Universität für Musik und darstellende  
Kunst (Vienna)

### Czech Republic

Vojtěch Šembera (1995)  
- skladatel, barytonista / composer, baritone  
- MA student, JAMU (Brno)

Noemi Savková (1997)  
- skladatelka / composer  
- BA student, JAMU (Brno)

Michal Wróblewski (1988)  
- skladatel, saxofonista / composer, saxophonist  
- PhD student, JAMU (Brno)

### Germany/USA

Alexander Held (1992)  
- skladatel / composer  
- MA student, Manhattan School of Music

### Iran/USA

Amin Sharifi (1993)  
- skladatel / composer  
- PhD student, Duke University (Durham, NC)

### Israel/USA

Michael Gancz (1999)  
- skladatel, trombonista / composer, trombonist  
- MA student, Yale University

### Latvia/The Netherlands

Edgars Rubenis (1983)  
- skladatel / composer, MA, Institute of Sonology (The  
Hague)

### Peru

Carlos Soria (1996)  
- skladatel / composer, BA student, National University  
of Music (Lima)

### Poland

Martyna Zakrzewska (1989)  
- klavíristka / pianist, PhD student, Akademia Muzyczna  
in Cracow

### South Korea/USA

Leo Chang (1993)  
- skladatel / composer, PhD student, Rensselaer  
Polytechnic Institute (New York)

Jee Won Kim (1994)  
- skladatelka / composer, MA student, Manhattan  
School of Music (New York)

### UK

Georgina Bowden (1989)  
- skladatelka / composer  
- MA, Trinity Laban Conservatoire (London)

James Layton (1996)  
- skladatel, violista / composer, violist  
- BA student, Trinity Laban Conservatoire (London)

Theo Finkel (1995)  
- skladatel / composer, BA student  
- Trinity Laban Conservatoire (London)

**Ukraine/Poland**

Viacheslav Kyrilov (1997)

- skladatel / composer
- BA student, Akademia Muzyczna in Cracow

**USA**

James Ilgenfritz (1978)

- skladatel, kontrabasista / composer, bassist
- University of Michigan

Devin Maxwell (1978)

- skladatel, perkusionista / composer, percussionist
- PhD, University of Utah

Katie Porter (1977)

- klarinetistka / clarinetist
- MA, University of Utah & CalArts

Matthew Simon (1984)

- skladatel / composer
- MA, Manhattan School of Music (New York)

James Falzone (1986)

- skladatel / composer
- MA, Wesleyan University (Middletown, CT)

Jon Myers (1988)

- skladatel, perkusionista / composer, percussionist
- PhD student, UC Santa Cruz

Robert Stricklin (1994)

- skladatel / composer
- MA student, Manhattan School of Music

M.O. Abbott (1979)

- skladatel, trombonista / composer, trombonist
- MA, University of Illinois (Urbana-Champaign, IL)

David Zuckerman (1978)

- skladatel / composer
- MFA Bard

Anna Heflin (1993)

- skladatelka, violistka / composer, violist
- MA, San Francisco Conservatory of Music

Ian Davis (1989)

- skladatel / composer
- MA student, Wesleyan University (Middletown, CT)

Judith Berkson (1977)

- skladatelka, klavíristka, akordeonistka / composer, pianist, accordionist
- MA student, Wesleyan University (Middletown, CT)

**USA/Canada**

Sean Kiley (1994)

- skladatel / composer
- MA student, University of Victoria

**USA/Germany**

James Helgeson (1966)

- skladatel / composer
- PhD student, Royal Holloway University (London)