

## BCO – Váš orchestr pro 21. století!

### DALŠÍ KONCERT

24.04.2022 v 16:00, Jeskyně Výpustek

### LIDSKÉ PÁSMO POTOKŮ A ŘEK

Petr Kubes, Petra Bučková – recitace, Monika Knoblochová – Hammerklavier

BCO – Pavel Šnajdr



Koncert vznikl ve spolupráci s:



BCO finančně podporují:

Statutární město Brno, Ministerstvo kultury ČR

Mediální partneři:

ČRo, HIS VOICE, OperaPlus, KlasikaPlus, Brno Město hudby, AlterEcho, FSI VUT a Letecký ústav

[www.bcorchestra.cz](http://www.bcorchestra.cz)

JSME NA FACEBOOKU, INSTAGRAMU, TWITTERU a máme YOUTUBE kanál



### STROJE A STROJKY

Pádová zkušebna Leteckého ústavu FSI VUT v Brně

24. leden 2022 – 19.30

Hrací strojek

Miroslav Ponc – PĚT POLYDYNAMICKÝCH SKLADEB, op. 3 (1923)

Luboš Mrkvička – FOR LARGE ENSEMBLE, PART C (2017)

Petr Hromádka – MUSICA ANIMA MECHANICA

Iannis Xenakis – JALONS / MILNÍKY (1986)

Trevor Grahl – DREAMS OF MACHINES, pro pianolu a ansámbl (objednávka BCO)

- I. Strike
- II. Two-stroke

Wolfgang Heisig – pianola

Brno Contemporary Orchestra/ Pavel Šnajdr – dirigent

Hrací strojky zapůjčilo Technické muzeum v Brně

Turbíny laskavě zapůjčilo VUT v Brně

*„Zjistili jsme, že mnoho lidí odrazujeme od našeho učení tím, že známe na vše odpověď. Nemohli bychom v zájmu propagandy sestavit seznam otázek, které nám připadají dosud zcela nevyřešené?“*

Pan Keuner v jedné z *Historek o panu Keunerovi* od Bertolda Brechta

Viktor **Kaplan** svojí turbínou, dokončenou v roce 1912, přišel s řešením získávání energie při nestálém průtoku vody. Jako první se u turbín zabýval viskozitou, a když se později jeho žákům podařilo vyřešit problémy s kavitací, vznikl téměř dokonalý stroj, jenž je hojně využíván do současnosti. Zatím, co v mechanice a fyzice dokážeme ledasco spočítat a tak poměrně přesně určit a vyřešit, jak co funguje či by aspoň fungovat mělo, tak v umění a v hudbě zvláště jsme občas poněkud bezradní. I seberacionálnější kompozice se totiž rozezní až v uších posluchačů a teprve potom rozvíří hru kontextů, emocí, zkušeností, krásy a dojetí. Jediný opakovaný tón, motiv či zvuk může pokaždé znamenat něco jiného, jako variace nazvaného, ale slovy stejně ve skutečnosti nepopsatelného. Třetí koncert odložené desáté sezóny „We Are the World“ jsme se rozhodli věnovat strojům a strojkům a taky jejich tvůrcům.

Chceme-li, můžeme hudbu vnímat jako dokonalý stroj, jednou vynalezený, mnohokrátě ozkoušený a vždy, až do svého opotřebování, plně funkční. Proč ne, vždyť dokonalost kaplanovy turbíny má jistě svoji krásu. Je úžasné, když se podaří aplikovat, co bylo objeveno... Ale není to škoda, když svoji pozornost obracíme jenom k osvědčeným věcem a rezignujeme na základní výzkum, jenž odkrývá i ono nepoznané, nepragmatické, neutilitární...? Nestává se pak hudba, její kompozice, interpretace i recepce pouhým sportem, kdy je při zachování přísných pravidel jenom zdokonalován výkon? Vždyť i kaplanova turbína dokázala rozvášnit jiné emoce a kontexty, o čemž svědčí i její veleúspěšná výtvarná prezentace na Expu v Bruselu 1958. Jaká jsou pak ale hodnotová kritéria, když hudba nemusí být ani funkční, ani technicky dokonalá, když nestojí ani nepadá s výkonem a jeho zlepšováním (neměříme rychlost, ani počet střelených branek)?

Na světě bylo, je a bude nepřeberné množství hudeb a my máme to štěstí, že ještě zažíváme epochu umění partitury, hudby nejprve zapsané na kusu papíru. Možná, že se však již partitura vyčerpává a tak jsme ji museli obohatit nejen o nové znaky, ale též o nová umění.

citací a odkazů ke skladbám jiných autorů i nehudbním zvukům. V současné době žije v Amsterdamu a vyučuje orchestraci a skladbu na Koniklijke Conservatorium v Haagu. Coby světoběžník též s oblibou tvoří v Athénách a na dalších místech, která rád objevuje a poznává. Skladba *Dreams of Machines*, pro pianolu a ensemble vznikla na objednávku BCO v roce 2021 a zazní ve světové premiéře.

*Kdo z vás si pamatuje, když poprvé viděl mechanické piano, které samo hrálo, jakoby bylo posedlé duchem z jiného světa či jiné doby? Dnes se to již může zdát poněkud staromódní, když se mechanismus sám o sobě začne hýbat, i přesto však svévolný pohyb s jistotou vyvolá úžas a pobavení přihlížejícího publika. Mechanický klavír hraje ústřední postavu mé skladby, hraje však i mnoho dalších rolí, v nichž se propojuje mnoho charakterů najednou. Nervózní štěbetání klavíru tak zní jednou jako velký orchestr, bouřlivý cyklón, jindy jako tajemné elektronické kódy a občas dokonce i jako podivná prázdná místa.*

*Ve svém spánku mezi cvrčky a žábami a za zvuku tikajících hodin orchestr sní o tom, že to, co právě slyší je pianola. Rozpínající se ozvučná deska, vybavená stovkami malých kladívek buší do mnoha tělísek, zvonků, hodinek, kovadlinek a hřebíčků, které odvracejí úder smutkem, osamělostí, zuřivostí, nabubřelostí a zoufalstvím. Tyto zvuky vyvolávají všudypřítomné netečné duchy minulých hudeb a na okamžik je křísí a oživují.*

*Ve druhé větě se naše klavírně-orchestrální duo probouzí a jakoby mávnutím magického proutku se mění ve velké mechanické hodiny poháněné akordickým dvoutaktním motorem. Nabírá se na rychlosti, zvyšující se rotace a hybnost kadencí nás žene daleko od prosněné noci do nového dne a nového života, ať již bude jakýkoliv, šťastný či osamělý.*

Opustili jsme rámeček hrdinského modelu vědy, který se vyznačoval tím, že ztotožňoval vědu s rozumem. Už nevnímáme vědu jako nezaujatou, nestrannou, ani jako záruku pokroku ve světě. Historii se pokoušíme zkoumat a zobrazovat autenticky, společnost statisticky a kulturu ekonomicky... Umění, a hudba především, se však veškeré analýze vzpírá. I kdybychom prozkoumali partituru či nahrávku do posledního detailu, stejně jindy a jinak ožije s každou interpretací či reprodukcí, která s lehkostí náš výzkum degraduje na pouhý žvást. Tak raději poslouchajte hudbu, než pouhé žvásty.

**Wolfgang Heisig** (\*1952) se narodil v německém Cvikově a hru na klavír a skladbu studoval na univerzitě v Drážďanech. Od roku 1980 komponuje klavírní skladby a taktéž filmovou hudbu. Od roku 1990 intenzivně spolupracoval s americkým skladatelem Samuelem C. Nancarrowem, který využíval pro své skladby mechanické piano. Heisig jeho skladby často interpretoval a později začal pro tento nástroj sám také komponovat. Od té doby se převážně zabývá vlastní tvorbou pro mechanický klavír.

v divadelním a bigbeatovém prostoru. Skladba *Musica anima mechanica* byla zkomponována na objednávku BCO v roce 2021 a zazní ve světové premiéře.

Život řeckého, v Rumunsku narozeného a ve Francii žijícího skladatele, architekta a matematika **Iannise Xenakise** (1922–2001) připomíná filmový scénář. Ve dvaceti letech bojoval v rámci komunistického odboje za svoji vlast. Šrapnel z britského tanku jej zasáhl do obličeje. O té době neviděl na jedno oko. Po svém útěku do Paříže byl ve vlasti odsouzen k trestu smrti, později k dlouholetému žaláři a až v roce 1974 zproštěn viny. Neortodoxní přístup k architektuře, v níž v mnoha ohledech předčil svého učitele Le Corbusiera a mimořádný intelekt přivedl Xenakise k hudbě, kde plně rozvinul své schopnosti chápání světa rozloženého do elementárních částic a atomů, z nichž byl schopen a naštěstí i ochoten utvářet nebývalé jevy a živly. Jeho hudba tak stojí na jiných principech než harmonie, melodie, rytmus, barva či dynamika. Jde dál, než naznačovali mnozí před ním a nebojí se nabízet posluchačům nečekaně nové procesy. Jeho mozek se nerozvíjel jenom jedním směrem, ale hledal a nacházel nová řešení, Kompozice *Jalons* (Milníky) byla zkomponována v roce 1986 u příležitosti desátého výročí Ensemble Intercontemporain, jehož vedoucímu a zakladateli Pierru Boulezovi byla věnována. Ony milníky jsou orientačními body, kolem kterých se pohybujeme různou rychlostí, s různou zkušeností a s různými úhly pohledu. Skladba je napsána pro patnáct nástrojů, kupodivu bez bicích, zase se sólovou harfou a smyčci. Podobně jako v Komorní symfonii od Schönberga je každý nástroj koncipován zcela samostatně, přesto má skladba charakter orchestrální, žádná komořina a tak není ku podivu hojně využívaný podtitul „for large ensemble“. Tempovými označeními je skladba traktována do šesti propojených oddílů. V první části milníky (zvukové bloky) vznikají a mizí, aby se poté začaly tříštit v mikrotonálních oscilacích glissand, aby ve druhé části vše zaznělo ve fortissimovém tremolu. V tojjediné třetí části skladatel váhá mezi synchronizací a asynchronizací, jakoby vozidla kolem milníků jela různou rychlostí, kterou nakonec přizpůsobí požadované a velmi přísné polyfonii. Uřvané basy a uječené soprány pak utvářejí rozměrný diapason zvukové krajiny v části následující. Oblak plující nad milníky, které se pod ním vynořují, charakterizuje část pátou. Na závěr se vše vrací k počátečnímu tempu a k počátečním zvukovým blokům, milníkům. Kompozice je však nádherně Xenakisovsky konkrétní v partituře a abstraktní ve svém vyznění.

**Trevor Grahl** (\* 1984) pochází z malého města Rankin v Ontariu. Hudbě se věnoval od nepaměti, ale formální školení v kompozici začalo až na McGill University. Na Kalifornské univerzitě v San Diegu, s plným stipendiem, studoval dále skladbu u Rodgera Reynoldse, Philippa Manouryho, Chinary Ung a Randa Steigera. Díky grantu od Canada Council for the Arts absolvoval další studium na konzervatoři v Amsterdamu pod vedením Richarda Ayrese. Grahlova hudba se vyznačuje tonální jednoduchostí, která však v různých referenčních vrstvách otevírá nezvyklé harmonické i polymelodické souvztažnosti. Grahl hojně využívá

Na straně realizační, jdoucí k posluchači, jsme povýšili umění interpretace, které buď směřuje k sportovní dokonalosti, nebo k svobodné improvizaci. Na straně druhé, jdoucí ke skladateli, jsme začali obdivovat umění konceptu, nikoliv ve smyslu žánrovém, ale v prvotním významu návrhu, limitu, systému, makety či projektu. Democratizace umění v průběhu dvacátého století pak opětovně otevřela prostor pro další kategorii, jaksi a možná i zdánlivě, nadřazenou všem ostatním, a to umění poslechu, postaveném buď na panickém, expertním či konotativním přístupu k hudbě.

Odmyslíme-li si všechny kulturní a společenské nánosy, jimiž byly a jsou hudby okupovány, degradovány či povyšovány, tedy manipulovány, tak na základě všech či některé ze čtyř uměleckých kategorií (svěbytných umění) můžeme hudby hodnotit, i když převážně v kontextech zcela individuálních. Pro dnešní koncert jsme vybrali skladby, které jsou ve svých konceptech (zadáních) mechanické, fyzikální či matematické. Které jsou v partiturách průzračné, a nejen technicky dokonalé. Které se pokusíme plnohodnotně interpretovat a které vám, našim ochotným posluchačům, nabízíme k prozkoumání a otestování v laboratorních podmínkách.

Nejprve připomeneme tvorbu pozapomenutého představitele hudební avantgardy dvacátých let minulého století **Mirolava Ponca**. Také jsme se rozhodli vrátit k absolutní a neukončené kompozici **Luboše Mrkvičky** *For Large Ensemble*, jejíž část C pro BCO zkomponoval v roce 2017. Oslovili jsme brněnského skladatele **Petra Hromádku**, aby pro nás vytvořil variace na úžasné hrací strojky, které jsou v depozitu i v expozicích Technického muzea. *Jalons* (Milníky) z roku 1986 jsou dokladem matematické i kompoziční geniality **Iannise Xenakise**, jehož tvorbu jsme si už dlouho přáli zahrát. Dokonalý a bezchybný stroj, nám pak ve své kompozici na objednávku BCO pro mechanický klavír a ansámbl, představí kanadsko-holandský skladatel a světoběžník **Trevor Grahl**.

V polovině 20. let minulého století, během svého pobytu v Berlíně, kde **Miroslav Ponc** (1902–1976) studoval u Aloise Háby (kompozici), Victora Hollaendra (dirigování) a Walthera Fischera (varhany), vytvořil mladý Ponc kromě hudebních skladeb také řadu barevných kreseb, skic, koláží a grafických návrhů, v nichž experimentoval s korespondencemi mezi barevnými odstíny a hudebními tóny a s možnostmi jejich vzájemného převodu. Za intenzivním zájmem o vztahy mezi vizuálními a akustickými (resp. hudebními) formami stála Poncova bytostně intermediální povaha, která po četných setkáních s prominenty berlínské umělecké avantgardy z okruhu seskupení *Der Sturm* (László Moholy-Nagy, Herwarth Walden, Otto Nebel, aj.), jehož se Ponc r. 1925 stal členem, získala zcela nové motivační impulsy. K exaktnějšímu usouvztažnění čtyřadvaceti barev a odstínů spektra s dvanácti tóny chromatické stupnice a čtyřadvaceti tóny čtvrtónové (bichromatické) stupnice však Ponc nasměřoval zejména věhlasný *Die Farbenfibel* (*Slabikář barev*; 1917) německého chemika Wilhelma Ostwalda. Přestože tyto experimenty ustrnuly na půlcestě k audiovizuálnímu

projevu, ztělesněné ve statickém výtvarnickém mediu, otevřely prostor pro díla, která již nepatřila jednotlivým uměleckým druhům, jejichž artefaktuální zobrazení zůstalo na bázi konceptu, návodu, spolupráce. Pozice autorství se v nich přesunula do roviny interpretační či posluchačské. Jinými slovy, z kresby se stala partitura, návod k možné realizaci. Rovněž ve své „čisté“ hudební tvorbě z daného období inklinoval Ponc k částečné intermedialitě, jeho původní koncepty pro tvorbu partitur vycházely jak z fascinace objevovanou dodekafonií, tak z matematické náruživosti. **Pět polydynamických studií**, op. 3 z roku 1923 je postaveno na horizontálních a vertikálních kombinacích vybraných tónů z púltónové řady. Hlavním hybatelem je však v Poncových studiích dynamika či polydynamika – využívá celou škálu dynamických označení, až po Lisztovské estinto (sotva slyšitelně) a to tak, že každý z nástrojů má vždy vlastní, na ostatních nástrojích nezávislou hlasitost. Náročnou intepretací tak relativně tradiční partitura otevírá nezvyklé barevné odstíny a souvztažnosti. Vyplatí se dobře a zaujatě poslouchat každý detail.

Hudební skladatel **Luboš Mrkvička** (\* 1978) studoval nejprve tři roky na Státní konzervatoři v Praze u Bohuslava Řehoře (1997-2000), poté na Akademii múzických umění v Praze u Milana Slavického (2009, Ph.D.). Během svých studií kromě řady kompozičních workshopů absolvoval i studijní stáž na Royal College of Music v Londýně u Davida Sawera. Píše téměř výhradně nástrojovou hudbu, zahrnující díla od malých komorních seskupení až po velké orchestry. V současnosti působí jako pedagog na pražské HAMU, kde vyučuje skladbu a teoretické předměty zaměřené na kompoziční postupy v hudbě 20. a 21. století. Kromě toho učí skladbu na New York University v Praze.

*Od okamžiku, kdy jsem začal komponovat, jsem cítil nechuť nějakým způsobem své skladby pojmenovávat. I když mezi jednotlivými skladbami mohly být někdy i značné rozdíly, měl jsem pocit, že ve své podstatě dělám stále totéž. Pokud mě coby posluchače někdy zaujala nějaká skladba, vždycky jsem chtěl poznat i zbývající kompozice daného autora. Ani jako ctitel rockové hudby jsem nikdy nepatřil mezi ty, kteří mají pouze svá oblíbená alba či přímo písničky, které poslouchají stále dokola, aniž by poslouchali zbývající produkci dané kapely. Vždycky jsem uznával kapely a nikoliv pouze písničky; vždycky jsem uznával skladatele a nikoliv pouze skladby – vždycky jsem měl tendenci vidět veškerou hudbu jako jedinou věc, jako něco, co navzdory své strukturální rozmanitosti je ve své podstatě stále totéž.*

*Jako u každého opravdového milovníka hudby, za kterého sám sebe považuji, však všechny tyto tendence vycházely v první řadě z bezprostředního a až fyzického potěšení z hudebního detailu, který v sobě jakoby v jediném okamžiku obsahuje celou hudební zkušenost. Díky tomuto pocitu prvořadosti hudebního detailu jsem také nikdy příliš nerozuměl potřebě vytváření dramatických forem, která se projevuje tak, že jednotlivé věty kompozice je třeba uvádět vždy ve stejném pořadí právě za účelem dosažení zamýšleného dramatického efektu. U romantických symfonií jsem si klidně mohl pustit scherzo před první větou či poslouchat*

*písničky konceptuálního rockového alba ve změněném pořadí, aniž by u mě docházelo k jakémukoliv snížení síly hudebního prožitku.*

*Předpokládám, že to bylo především napětí právě mezi mojí potřebou hudbu vnímat jako jednoduchý fenomén a až fyzickým potěšením z hudebního detailu, které mě asi před jedenácti lety dovedlo k prostému rozhodnutí: své skladby budu označovat jednoduše pořadovými písmeny. Každá skladba (písmeno) pak bude představovat rozvinutí nějakého konkrétního hudebního nápadu v souvislosti s harmonií, dynamikou, rychlostí, hustotou, texturou, polohou... Bude moct stát samostatně či v sousedství libovolného počtu jakýchkoliv dalších částí, v takovém případě pak jejich pořadí bude zcela na libovůli interpreta. První skladbu v rámci cyklu **For Large Ensemble** jsem dokončil v roce 2008. Část B byla komponována pro Orchestr Berg v roce 2015, **část C** pro Brno Contemporary Orchestra v roce 2017 a **část D** pro Klangforum Wien.*

*Někteří skladatelé mají tendenci v průběhu svého života neustále revidovat seznam svých skladeb, jiní naopak, nadneseně řečeno, celý život komponují v podstatě jedinou skladbu. Do dnešního okamžiku zatím vše nasvědčuje tomu, že patřím jednoznačně do druhé skupiny. Asi před deseti lety jsem se rozhodl, že své skladby budu označovat jednoduše pořadovými písmeny, neboť budou vždy součástí většího celku, přičemž jednotící název daného „cyklu“ bude prostým popisem nástrojového obsazení. Úplně nejrady bych zůstal pouze u oněch písmen, nicméně toto rozhodnutí by nejspíš nebylo úplně praktické: jednak bych asi brzy došel na konec abecedy; nemluvě o tom, že s přibývajícimi skladbami si už nyní sám často nepamatuji, která skladba koresponduje s kterým písmenem, takže nepřehlednost by se stala už neúnosnou. Písmena jsem tehdy vybral proto, že s sebou nesou, alespoň pro mě, daleko méně pocit hierarchičnosti než např. čísla. Tato rovnoprávnost jednotlivých částí souvisí s tím, že jakákoliv část může být provozována samostatně či s libovolným počtem jakýchkoliv dalších částí. V případě že je jich pak provozováno více najednou, pořadí je zcela na libovůli interpreta.*

Dnes již je nepředstavitelné, že mnohé ze skladeb byly posluchačům známy jenom díky reprodukci nejrůznějšími automatofony. Nejen obligátní valčíčky, ale též hitovky z oper a operet zněly z orchestrionu v kinech, z pianol v kavárnách a z hracích strojků na tržištích a v měšťanských salónech. Mělo to svoji poetiku, která možná ovlivnila i tvorbu mnohého ze skladatelů. Původním záměrem dramaturgie dnešního koncertu bylo oslovit hudebního skladatele **Petra Hromádku** (\* 1958), aby pro BCO autorským způsobem zaranžoval a zvarioval některý z hracích strojků uložených v Technickém muzeu v Brně, který rozeznívá a doplňuje představení unikátní mechanické stereovize. Nakonec však vznikla svěbytná autonomní kompozice, která je sice postavena na variacích, ale variuje strojky, které by teprve mohly vzniknout. Kompozice je dílem svého autora, jenž nezapírá ukotvení rovněž