

Koncert finałowy konkursu kompozytorsko-wykonawczego "CAGE1,2,3"

The grand final of the "CAGE1,2,3" contest

PROGRAM

Yao Chang-Chu Blues

Jacek Steinbrich (Polska/ Poland)

Wystąpią / Performed by:

Jacek Steinbrich (gitara elektryczna/electric guitar)

Wojtek Kwapiński (gitara elektryczna/electric guitar)

Tim O'Flaherty (kontrabas/double bass)

Krzysiek Redas (instrumenty perkusyjne/percussion instruments)

Poszukując pracy, Yao Chang-Chu zdecydował się w 1856 roku na emigrację do Stanów Zjednoczonych, gdzie został zatrudniony przy budowie kolei. Yao z pieśnią na ustach, której nauczyła go guwernantka Lee Chu-Hee, wyrusza do pracy. Cały czas słyszy odgłosy narzędzi, a wszędzie towarzyszą mu upał, piasek i insekty. Okazuje się, że piosenka, którą poznał dzięki guwernantce Lee Chu-Hee, ulega w jego głowie zmianom na skutek ciężkich warunków pracy i zmęczenia. Yao już nie jest szczęśliwy. Yao chce do domu. Niestety z przerażeniem odkrywa, że nie jest w stanie poprawnie zanucić piosnki, której nauczył się od guwernantki Lee Chu-Hee, i cały czas słyszy odgłosy narzędzi w towarzystwie upału, piasku i insektów.

Epilog

Yao kupuje banjo i przy jego pomocy próbuje odtworzyć piosenkę guwernantki Lee Chu-Hee. Zaczyna również rzuć tytoń, żeby zagłuszyć w swojej głowie odgłosy narzędzi oraz zniwelować efekty upału, piasku i insektów. Okoliczni bluesmani wróżą mu karierę. Niestety Yao ginie w wypadku podczas instalacji dwufazowego transformatora, nieopatrznie plując tytoniem na elektryczne złącze.

* * *

In 1856, Yao Chang-Chu immigrates to the United States to find work and eventually finds employment with the railroad. Every day, he leaves for work singing the song he was taught by his governess, Lee Chu-Hee. He hears the sounds of tools all the time, not to mention the constant heat, sand and insects. It turns out that the song he learned from Lee Chu-Hee has changed in light of his circumstances. Yao is not happy any more. Yao wants to go back home. Horrified, Yao discovers that he is unable to hum the song he learned from his governess; he can only hear the sounds of tools, not to mention the constant heat, sand and insects.

Epilogue

Yao purchases a banjo and tries to reconstruct the song of his governess, Lee Chu-Hee. He also starts chewing tobacco to drown the sounds of the tools in his head and to quell the influence of heat, sand and insects. Local bluesmen say he will have a successful career. Unfortunately, Yao is killed in an accident, when he thoughtlessly spits tobacco on an electric connector while installing a two-phase transformer.

Sleo's Mix

Sławomir Bobola (Polska/ Poland)

Performans audiowizualny. Kompozycja elektroakustyczna złożona z prywatnych nagrań, szkiców oraz notatek audio, będących autorskim dziedzictwem dźwiękowym z lat 2008-2012. Rewizyta/remix własnego archiwum, audialnej bazy danych to próba ponownego utożsamienia się podmiotu – twórcy jako wytwórcy. Warstwa wizualna odsyła do wspomnień z dzieciństwa, fragmentów audycji telewizyjnych (tzw. found-footage), płynnych obrazów-reminiscencji, w których to telewizor – quasi-obiekt osadzony w danym kontekście politycznym oraz kulturowym – odgrywa kluczową rolę.

* * *

This audiovisual performance is an electro acoustic composition which is comprised of private recordings, drafts and audio notes, all of which are the author's sound legacy from 2008-2012. Revisiting/remixing the author's personal archives, his audio database, is an attempt at a new self-identification of the subject – the author as the producer. The visual part of the piece

references childhood memories, excerpts of TV shows (found footage), a flow of images-reminiscences, in which the TV set itself, as a quasi-object put in a certain political and cultural context, plays the central role.

The Wonderful Widow of Eighteen Springs 2012
Marcin Janus (Polska/Poland)

The Wonderful Widow of Eighteen Springs 2012 to utwór na głos męski i elektronikę. Jest nową interpretacją słów Joyce'a, która nawiązuje do koncepcji Cage'a. Partia wokalna, choć posiada zmienioną linię melodyczną, to w dalszym ciągu oparta jest o trzy dźwięki, ale inne niż w wersji pierwotnej. Nowym podejściem jest obrazowanie poezji przez warstwy dźwięków elektronicznych zestrojonych z motorycznym motywem tła, które od samego początku generuje trzy składowe linie melodycznej. Cage nawiązywał do kołysanki, a w tej wersji można powiedzieć o inspiracji snem.

* * *

The Wonderful Widow of Eighteen Springs 2012 is a composition written for a male voice and electronic instruments. As a new interpretation of Joyce's words, the composition refers to Cage's concept. Despite changes, the vocal part is still based on three tones which differ, however, from the ones in the original version. Cage's work is approached in a new way by depicting poetry through layers of electronic sounds which are in tune with a background motif which generates, from the very beginning, the three components of the piece. In his work, Cage drew upon a lullaby for inspiration; this version is inspired by a dream.

Pocztówka (z Lublina do Wenecji) na dwa magnetofony / Postcard (from Lublin to Venice) for two tape players
Arturas Bumšteinas (Litwa/Lithuania)

Utwór powstał w oparciu o nagrania terenowe zarejestrowane w Lublinie i Wenecji. Bazując na kompozycji Johna Cage'a *Williams Mix*, autor wybrał sześć różnych dźwięków/hałasów otoczenia, na których oparł swój utwór. *Pocztówka* jest wykonywana na żywo przez jedną osobę obsługującą dwa magnetofony – z jednego płyną dźwięki zarejestrowane w Lublinie, drugi zaś odtwarza dźwięki nagrane w Wenecji. Dzięki wyborowi tak dwóch odmiennych miast można ukazać napięcia i kontrasty pomiędzy zarejestrowanymi źródłami dźwięku. Utwór trwa ok. 8 minut.

* * *

This composition consists of field recordings from the cities of Lublin and Venice. Following the example of John Cage's composition, *Williams Mix*, six different types of environmental sounds/noises were selected and used as the base materials for a live performance. In the realization of *Postcard*, there is one performer playing two tape players: one playing the tapes with the sounds from Lublin, the other playing the tapes with the sounds from Venice. Choosing two very different cities was done in order to achieve tension and contrast between the sounds sources. The live version is approximately 8 minutes long.

Sprenos Potena
Jakub Bigos (Polska/Poland)

kamyk jest stworzeniem
doskonałym

równy samemu sobie
pilnujący swych granic

wypełniony dokładnie
kamiennym sensem

o zapachu który niczego nie przypomina
niczego nie płoszy nie budzi pożądania

jego zapał i chłód
są słuszne i pełne godności

Zbigniew Herbert *Kamyk*

Moja interpretacja utworu Cage'a *Ryoanji*, zatytułowana *Sprenos Potena*, to kompozycja składająca się z partii perkusyjnej i solowej. Partia perkusyjna jest realizowana poprzez wykorzystanie elementów drewnianych i metalowych do wydobywania dźwięku (podobnie jak w oryginale) oraz dźwięków elektronicznych (sample). Partia solowa przeznaczona jest na syntezator i jej zapis stanowią obrysy kamieni. Realizacja partii solowej za pomocą syntezatora nawiązuje do pewnych cech kamieni (np. pierwotność i chłód kamieni są przedstawione za pomocą prostej barwy)

Zapis partii solowej może być realizowany na nieskończenie wiele sposobów. Obrysy są figurami zamkniętymi i to wykonawca sam wybiera, którą część obrysu (górną czy dolną) zagra w danym momencie. Niektóre obrysy są zamalowane, co pozwala na wybór dźwięków objętych polem płamy (syntezator pozwala na uzyskanie dowolnie długich dźwięków oraz na przechodzenie dźwięków z jednej wysokości na inną w sposób ciągły). Taki zapis jest więc raczej „wskazówką” niż dokładnym przepisem, przez co każde wykonanie utworu jest zdarzeniem niepowtarzalnym. Ma to na celu ukazanie kamienia jako materiału mogącego podlegać obróbce, w wyniku której dochodzi do zmian w jego kształcie, bez naruszania wewnętrznej struktury.

Metoda kompozycji:

Do utworu zostały użyte:

- I ching
- generator liczb losowych
- 52 obrysy 26 kamieni (po 2 rzuty dla każdego kamienia)
- brystol A1
- sample potrzebne do nagrania partii perkusyjnych
- syntezator *Minimoog V Original*

Partia perkusyjna pochodzi z oryginału *Ryoanji* i została dostosowana do czasu trwania utworu. Długość to 7 minut i 30 sekund, co stanowi połowę regulaminowej długości i jednocześnie „chroni” przed liczbą 8 (przed którą przestrzegają *I ching*).

Partia solowa jest wykonywana zgodnie z zapisem utworu na który składają się obrysy kamieni umieszczone na brystolu formatu A1. 26 kamieni pochodziło ze znajdującego się 26 km od mojego miejsca zamieszkania kamieniołomu nad Wisłą. Zgodnie z zaleceniami z *I ching* 11 dużych kamieni pochodzi z najniższych, a 15 małych z wyższych partii kamieniołomu. Kamienie były obrysowywane na kartki, a potem skanowane i drukowane tak, by dłuższy wymiar obrysu miał długość 12 cm (zrównanie rozmiarów obrysów było podyktowane zaleceniami z *I ching*).

Na brystolu znajdują się 2 osie:

- pionowa – oznaczająca wysokość dźwięku
- pozioma – oś czasu.

Sposób rozmieszczenia obrysów na brystolu został ustalony za pomocą generatora liczb losowych, którym wylosowałem które obrysy gdzie umieścić i czy ich obszar zamalowywać czy nie. Obrysy wskazują wysokość dźwięku dla każdej chwili trwania utworu. Część obrysów jest zamalowana co oznacza odgrywanie w danym momencie dźwięku o wysokości dowolnej, zawartej w obrębie płamy. Barwa syntezatora użyta do nagrania została również wylosowana za pomocą generatora liczb losowych. Dopuszczalna jest jej zmiana poprzez ponowne losowanie parametrów barwy (należy pozostać przy trybie monofonicznym i długim czasie portamento).

* * *

the pebble
is a perfect creature

equal to itself
mindful of its limits

filled exactly
with a pebbly meaning

with a scent which does not remind one of anything;
does not frighten anything away does not arouse desire

its ardor and coldness
are just and full of dignity

Zbigniew Herbert *The pebble* (trans. by Czesław Miłosz)

Titled as *Sprenos Potena*, my interpretation of Cage's *Ryoanji* is a composition consisting of the percussion and solos. The percussion part is performed using both wooden and metal elements to get sounds (similar to the original version) as well as electronic sounds (samples). The solo part is written for a synthesizer and its score corresponds to the outlines of stones.

The solo part is performed using the synthesizer and it speaks to some features of the stones (for example, their primeval nature and coldness are alluded to using a simple tone).

The solo part score can be performed in an infinite number of ways. The stone outlines are closed figures, so the performer chooses which part of the outline (upper or lower) to play at a given moment. Some outlines are painted over, which allows for choosing sounds encompassed within the patch area (the synthesizer makes it possible to obtain tones of any length and to go from one tone pitch to another in a continuous manner). Such score is therefore more of a "hint" rather than a prescription, which renders each performance of the composition unique. The aim is to show the stone as the material that can be processed, a shape that can be changed without disturbing the internal structure.

Composition method:

To compose the piece, the following were used:

- I-Ching
- A random number generator
- 52 outlines of 26 stones (two views per each stone)
- A1 Bristol board
- Samples used to record the percussion parts
- Minimoog V Original synthesizer

The percussion part is taken from the original *Ryoanji* and adapted for the duration time of the piece. The duration time is 7 min 30 sec, which is half of the composition length allowed by the contest regulations and which, simultaneously, "protects" the composition from number 8 (the I-Ching warns against this number).

The solo part is performed in accordance with the composition score made up from the outlines of stones placed on an A1 Bristol board. The 26 stones come from a stone quarry located at the Vistula River, 26 km away from where I live. As recommended by the I-Ching, 11 big stones were collected in the lowest parts of the quarry, whereas 15 small stones were collected in the upper parts of the quarry. The stones were first outlined on paper sheets, then scanned and printed out in such a way as to obtain outlines with the longer dimension being equal to 12 cm (making the outline dimensions equal was also dictated by the I-Ching).

There are two axes on the Bristol board:

- vertical – which stands for the tone pitch
- horizontal – the time axis

The way in which the outlines are located on the Bristol board was determined using the random number generator, which decided where to place the given outlines and whether to paint their areas over or not. The outlines point to the tone pitch of each durational moment of the composition. Some outlines are painted over, which means that at this moment the performer is to play a tone of any pitch, encompassed within the patch. The synthesizer tone used to record the composition was also decided by the random number generator. It may be changed to another tone through parameter-drawing (with the monophonic mode on and a long portamento time).

Pobity / Battered

Tomasz Wódkiewicz (Polska/Poland)

Najbardziej pierwotnym akompaniamentem wokalisty są odgłosy biologiczne jego ciała. Rytm i puls w naturalny sposób zniewalają artystę, prowadząc go do biologicznego zaułka. Artysta – pacjent zmagający się z psychofizycznym czynnikiem swojej ekspresji, szuka miejsca między fizyką a metafizyką, aby dojść do czystej emocji, nieskażonej ani akompaniamentem, ani przezeń zniewoloną interpretacją. Szuka anty-pulsu.

* * *

The biological sounds of the body are the vocalist's most primal accompaniment. Rhythms and pulses naturally captivate the artist and lead him into a biological cul-de-sac. The artist-patient struggles with the psychophysical factor of his expression,

looking for a place between physics and metaphysics in which he can obtain pure emotion, which is affected neither by the accompaniment, nor by his interpretation. The artist is searching for an anti-pulse.

Body Temple (cz. II i III/part II and III)

Marcelo Zammenhoff, Xelux9 (Polska/Poland)

Utwór *Body Temple* jest inspirowany utworem Cage'a pt. *Ryoanji*. Wykonywany jest w naszym wydaniu przez trzyosobowy zespół, na perkusję elektroniczną, podkład (w wersji II), głos kobiecy, flet prosty i banjo (w III wersji). Wyszliśmy z założenia, że CIAŁO jest świątynią DUSZY. Toteż główny motyw rytmiczny odgrywany jest na ciele kobiety, a ściślej: na sensorach, sterujących elektronicznym, analogowym modułem perkusyjnym (typowy *vintage*, z lat 80-tych ub. wieku). Sensory umieszczone są na piersiach Marii Apoleiki, która jest jednocześnie wykonawczynią partii głosowej. Jednocześnie, każdy z instrumentów jest nieco przetworzony elektronicznie za pomocą efektów harmonizujących, które rozszerzają i uwspółcześniają brzmienie, zachowując jednak dość ascetyczną atmosferę japońskiej surowości. Podczas wykonania, autorzy starają się wczuwać w rodzaj medytacyjnego transu.

* * *

Body Temple is inspired by Cage's piece *Ryoanji*. This piece is performed by three artists, with electronic percussion, background music (version II), female vocals, and an end-blown recorder and banjo (version III). We operate under the assumption that the body is the temple of the soul. Therefore, the main rhythmical motif is played on a female body, or more exactly – on sensors controlling a vintage analogue percussion module typical of the 80s. The sensors are located on the bosom of Maria Apoleika, who performs the vocals. At the same time, each instrument is electronically processed through harmonizing effects that render the sound broader and modern, while retaining an ascetic atmosphere of Japanese starkness. While performing the piece, the artists attempt to fall into a meditative trance.

Wonderful Widow 2012

Anna Maria Huszcza (Polska/Poland)

Utwór *Wonderful Widow 2012* nawiązuje do trzech utworów Johna Cage'a – tytułowego *Wonderful Widow of Eighteen Springs*, *Imaginary Landscape No. 4* oraz *4'33''*. Na tkanę dźwiękową kompozycji składają się przede wszystkim bezpośrednio cytaty z nagrania wyjściowego utworu Cage'a, zestawione z fragmentami ostatniej powieści Jamesa Joyce'a w wokalnno-aktorskiej interpretacji Karoliny Piechoty. Istotnym elementem są także krótkie interwencje szumu białego i brązowego, które – ujęte w formę muzycznego kolażu – stanowią analogię do słynnego utworu *Imaginary Landscape No. 4* (przeznaczonego na 12 odbiorników radiowych). Całość kompozycji mieści się w czasie równym jednemu z najbardziej charakterystycznych dzieł kompozytora – *4'33''*. Nawiązując do techniki strumienia świadomości stosowanej przez Joyce'a, *Wonderful Widow 2012* jest swobodną wypowiedzią kompozytora, będącą raczej impresyjnym obrazem dźwiękowym niż poddanym ścisłym strukturom przebiegiem.

* * *

The composition *Wonderful Widow 2012* references three works by John Cage – the title piece *Wonderful Widow of Eighteen Springs*, *Imaginary Landscape No.4* and *4'33''*. The sound structure of this piece is predominantly comprised of direct quotations from Cage's title work juxtaposed with excerpts of James Joyce's last novel, *Finnegan's Wake*, performed and vocally interpreted by Karolina Piechota. Another significant element of the composition is the inclusion of short interventions of white and brown noise, both of which constitute a musical collage that is analogous to Cages' famous work – *Imaginary Landscape No. 4* (written for 12 radios). The total time of the composition is equal to one of the most characteristic Cage's works – *4'33''*. In reference to Joyce's stream of consciousness, *Wonderful Widow 2012* is the free expression of the composer; it is an impressionist sound painting rather than an application of rigorous structures.

Road Gjin

Suavas Lewy (Polska/Poland)

Idea:

Muzyczna dokumentacja statystyk śmiertelnych wypadków drogowych w Polsce. Utwór na 2 instrumenty (lub spreparowane nagrania odgłosów jazdy rowerem i motocyklem) i na instrument perkusyjny składający się 2 części samochodu wypadkowego.

Założenie ogólne kompozycji:

Kompozycja oparta jest na statystykach wypadków drogowych udostępnianych przez GUS na podstawie badań zespołu profilaktyki i analiz biura ruchu drogowego Komendy Głównej Policji.

Każdy element utworu związany jest z liczbami w/w statystyk.

Tempo utworu wytycza liczba ofiar śmiertelnych wśród dzieci w wieku od 0-14 lat. Długość utworu to ilość sekund równa ilości śmiertelnych ofiar wszystkich wypadków drogowych. Ilość uderzeń w instrument perkusyjny (zbudowany z części powypadkowych karoserii samochodowych) równa jest ilości ofiar, które zginęły jako prowadzący i pasażerowie wypadkach z udziałem pojazdów dwuśladowych. Rytm graficznie obrazuje zbliżające się do siebie uderzenia, imitując tym samym sytuację na drodze w trakcie zbliżania się pojazdów w osi jazdy. Podział czasowy w sekcji instrumentalnej/dźwiękowej (z wykorzystaniem próbek zwolnionych przyspieszonych oraz przetworzonych przez efekty odgłosów pojazdów jednośladowych lub przy użyciu dowolnych 2 instrumentów) jest określony procentowo według wzoru:

Opj – ofiary pojazdy jednośladowe (próbki lub 2 instrumenty)

Op – ofiary piesi (cisza)

Tu – czas utworu

T Opj – czas części ofiar pojazdów jednośladowych

T Op – czas części ofiar pieszych

$Opj + Op = O = 100\%$

$T Opj = Opj/O \times Tu$

$T Op = Op/O \times Tu$

Podział czasowy w sekcji instrumentalnej/dźwiękowej (czyli w T Opj) również wyliczony jest w zależności od udziału procentowego ofiar rowerzystów oraz ofiar motocykli i motorowerów w stosunku do ogólnej liczbie ofiar pojazdów jednośladowych (czyli Opj).

Kompozycja zgłoszona na konkurs:

Utwór zgłoszony do konkursu, ze względu na ograniczenia czasowe obejmuje częściowo statystyki tylko z lipca i sierpnia 2011 roku. W tym czasie na drogach zginęło 808 osób i tyle sekund trwa ten utwór (czyli 13min 28 sek.). Tempo utworu 102 bierze się z ilości ofiar dziecięcych w wieku 0-14 w całym roku 2011. Ilość uderzeń w instrument perkusyjny wynosi 402 razy, tyle bowiem ofiar wypadków pojazdów dwuśladowych wychodzi procentowo ze statystyk czyli 49,8% (taki udział w skali roku mają kierowcy i pasażerowie pojazdów dwuśladowych) $\times 808 = 402,3 = 402$.

Czas ofiar pieszych i pojazdów jednośladowych

Obliczenie (statystycznie udział ofiar pieszych i ofiar pojazdów jednośladowych wynosi po kolei 33,6% + 16,5% = 50,1) czyli

piesi $\rightarrow 33,6/50,1 \times 100 = 67\%$

jednośladowi $\rightarrow 16,5/50,1 \times 100 = 33\%$

$T Op = 0,67 \times 808 \text{ sek.} = 541 \text{ sek.} = 9 \text{ min } 01 \text{ sek.}$

$T Opj = 0,33 \times 808 \text{ sek.} = 267 \text{ sek.} = 4 \text{ min. } 27 \text{ sek.}$

Pozostaje do rozbicia T Opj na motocykle i rowery

Motocykliści to 8,4% ofiar a rowerzyści 5%

$8,4 + 5 = 13,4 \rightarrow 8,4/13,4 \times 100 = 62\%$ motocykliści $\rightarrow 5/13,4 \times 100 = 38\%$ rowerzyści

Motocykliści $\rightarrow 0,62 \times 267 \text{ sek.} = 166 \text{ sek.} = 2 \text{ min. } 46 \text{ sek.}$

Rowerzyści $\rightarrow 0,38 \times 267 \text{ sek.} = 101 \text{ sek.} = 1 \text{ min. } 41 \text{ sek.}$

W rozbiciu na przetworzone próbki lub 2 instrumenty trwają partie, występowanie ich w taktach jest niezdeterminowane, chodzi tylko, aby próbki lub instrumenty zaistniały w utworze w określonej ramie czasowej.

Jedyną determinacją, jednocześnie będącą życzeniem autora, jest to, aby utwór był jak najkrótszy, jak najwolniejszy i z niedługimi partiami instrumentów.

Idea:

A collection of musical records of fatal road accident statistics in Poland. The piece is written for two instruments (or prepared sound recordings of riding bikes and motorcycles) and a percussion instrument consisting of two parts of a crashed car.

The general assumption of the composition:

The composition is based on road accident statistics made available by the Central Statistical Office calculated from the results of research conducted by the prevention and analysis team of the Traffic Police Department of Police General Headquarters. Every element of the composition relates to these figures and statistics.

Consequently, the tempo of the composition is derived from the number of fatalities of children 0-14 years old. The length of the piece is the number of seconds equaling the total number of traffic fatalities. The number of beats on the percussion instrument (which is constructed out of pieces of crashed car bodies) is equal to the number of people who got killed either as drivers or passengers in traffic accidents involving four-wheeled vehicles. The rhythm graphically depicts approaching crashes, imitating in this way the situation on the road when two vehicles approach each other. The time division in the instrumental/sound section (using either two-wheeled vehicle sound samples that are slowed down, accelerated or processed by effects or any two instruments) is determined as a percentage according to the following formula:

F_{tv} – fatalities, two-wheeled vehicles (sound samples or 2 instruments)

F_p – fatalities, pedestrians (silence)

T_c – time of composition

T F_{tv} – time of a part of two-wheeled vehicle fatalities

T F_p – time of a part of pedestrian fatalities

$F_{tv} + F_p = F = 100\%$

$T F_{tv} = F_{tv} / F \times T_c$

$T F_p = F_p / F \times T_c$

The time division in the instrumental/sound section (i.e. in T F_{tv}) is also calculated depending on the percentage of fatalities caused by bicycles or motorcycles and mopeds relative to the general number of fatalities caused by two-wheeled vehicles (i.e. F_{tv}).

The composition for the contest:

Due to time constraints, the composition entered for the contest only includes a part of the statistics from between July and August, 2011. During this time period, 808 people were killed on the roads, which is the duration time of the composition (i.e. 13 min 28 sec). The tempo of the composition, 102, results from the number of child fatalities (0-14 years old) over the whole year 2011. The number of beats on the percussion instrument is 402, as this is – according to the statistics – the percentage of fatalities caused by two-wheeled vehicles: i.e. 49.8% (the percentage of fatalities per year involving drivers and passengers of two-wheeled vehicles) x 808 = 402.3 = 402

The time of pedestrian fatalities and two-wheeled vehicle fatalities

The calculation (according to the statistics, the percentage of pedestrian fatalities and two-wheeled vehicle fatalities is respectively 33.6% + 16.5% = 50.1), that is:

pedestrian fatalities → $33.6 / 50.1 \times 100 = 67\%$

two-wheeled vehicle fatalities → $16.5 / 50.1 \times 100 = 33\%$

$T F_p = 0.67 \times 808 \text{ sec} = 541 \text{ sec} = 9 \text{ min } 01 \text{ sec}$

$T F_{tv} = 0.33 \times 808 \text{ sec} = 267 \text{ sec} = 4 \text{ min } 27 \text{ sec}$

Now, T F_{tv} needs to be divided into motorcycles and bicycles.

Bikers constitute 8.4% of the fatalities, while cyclists 5%.

$8.4 + 5 = 13.4 \rightarrow 8.4 / 13.4 \times 100 = 62\% \text{ bikers} \rightarrow 5 / 13.4 \times 100 = 38\% \text{ cyclists}$

Bikers → $0.62 \times 267 \text{ sec} = 166 \text{ sec} = 2 \text{ min } 46 \text{ sec}$

Cyclists → $0.38 \times 267 \text{ sec} = 101 \text{ sec} = 1 \text{ min } 41 \text{ sec}$

And this is the length of the parts split into processed samples or two instruments. Their occurrence in the bars is undetermined; the point is to make the sound samples of instruments present in the composition within the determined time frame.

The only qualification, which also falls in line with the artist's wishes, is to make the composition the shortest and slowest possible, with rather short instrumental parts.

Caged emotions (Emocje zamknięte w klatce)

Ayane Yamanaka (Japonia/Japan)

„Emocje – miłość, radość, bohaterstwo, zdumienie, spokój, gniew, smutek, odraza – są w publiczności.” (John Cage)

„Ludzkie emocje są nieograniczone. Bezmiaru każdej z nich nie da się ująć jednym słowem czy wytłumaczyć za pomocą prostego gestu. Dzieje się tak, dlatego że emocje objawiają się w sposób indywidualny i wyjątkowy. I choć stanowią one uniwersalne doświadczenie ludzkie, można je różnie interpretować, na bardzo osobistej płaszczyźnie. W tym utworze chciałam pokazać – na różnych płaszczyznach i poprzez zastosowanie różnych środków – podwójną naturę, jaka cechuje tak dźwięki, jak i emocje. Zostanie to ukazane poprzez własne odczytanie przez dyrygenta przygotowanych przeze mnie sampli. Publiczność nie będzie o tym wiedziała; usłyszy ona jedynie interpretację dyrygenta w wykonaniu instrumentalistów.” Ayane Yamanaka

* * *

“The emotions - love, mirth, the heroic, wonder, tranquility, fear, anger, sorrow, disgust - are in the audience.” (John Cage)

“Human emotions are unlimited. The vastness of each emotion is impossible to describe through a single word, nor can it be explained through a single simple action. This is because emotions manifest themselves individually and uniquely. While they are at once a universal human experience, they are also interpreted differently at a deeply personal level. In my piece, I hope to demonstrate the dual nature of sound and emotion at different levels and through different means. This will be shown through the conductor’s personal interpretation of the samples I made. The audience will not be aware of this sample, instead they will hear the conductor’s interpretation conveyed by the instrumentalists.” Ayane Yamanaka

The Infinite Land (Nieskończona kraina)

Henry Vega (Holandia/The Netherlands)

Wystąpią/Performed by:

Anat Spiegel & Henry Vega

The Infinite Land is music written for voice and sine waves based on a text by Henry Vega. In this piece, Vega creates a digital language that covers the spectrum between noise and pure sines, building a style that can be described as micro-minimal with mechanical aspirations. The text itself references the infinity of space in the universe still waiting to be discovered. It is illustrated musically by the repeated references to ‘the land’, ‘the sea’ and ‘the sand’. The vocal part is sung with only three pitches ascending once through the piece. This rising character is also seen in ascending sine waves which appear with increasing frequency in sections during the piece marking the connection with the voice. In essence, the piece aims to illustrate a promising landscape for the future without appearing utopian or overtly idyllic.

* * *

The Infinite Land (Nieskończona kraina) to utwór napisany na głos i sinusoidy, oparty na tekście Henry’ego Vegi. Vega tworzy w nim cyfrowy język, który obejmuje spektrum pomiędzy hałasem a czystymi sinusami, tworząc styl, który można określić jako mikro-minimalistyczny, z dążeniem do mechanicznego. Sam tekst nawiązuje do nieskończonego wielkiego obszaru we wszechświecie, który nie został jeszcze odkryty. W warstwie muzycznej obrazują to nieustanne odwołania do „lądu”, „morza” oraz „piasku”. Partia wokalna opiera się jedynie na trzech tonach, które rosną raz w trakcie wykonywania utworu. Ten rosnący charakter cechuje też sinusoidy, których częstotliwość wzrasta w utworze, co zaznacza tym samym ich związek z partią wokalną. Utwór ma przedstawiać obiecujący pejzaż przyszłości, który nie jest ani utopijny, ani zbyt idylliczny.