



MELOS-ÉTOS

**MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL HUDBY
20. STOROČIA**

15.-25. OKTÓBRA 1991

BRATISLAVA

Hlavným garantom festivalu je Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky

Spoluusporiadatelia a sponzori:

Slovenská filharmónia

Slovenský rozhlas

Slovenská hudobná únia

Slovenský hudobný fond

Slovkoncert

Magistrát mesta Bratislavy

Ostfond des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst, Österreich

Združenie Alympios, Mníchov

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Österreich

Ambasciata d'Italia Ufficio Culturale, Praha

Goethe Institut, Bratislava

Institut Francais, Bratislava

Österreichisches Generalkonsulat, Bratislava

České kultúrne stredisko, Bratislava

Poľské informačné a kultúrne stredisko, Bratislava

Denník Národná obroda, Bratislava

Edit - Filmová a propagační tvorba, Praha

Miedzynarodowy festiwal muzyki wspolczesnej
Warszawska jesień

FESTIVALOVÝ VÝBOR

Ilja Zeljenka - predseda festivalového výboru

Miroslav Bázlik

Nada Hrčková

Roman Berger

Jozef Podhoranský

Viera Polakovičová

Ivan Marton

Výkonný výbor

Nada Hrčková

Marta Šuleková

Božena Horváthová

Igor Valentovič

Ingrid Králová

Bratislava má svoje bohaté hudobné tradície. Hudobný život sa žiaľ za komunistického režimu rozvíjal jednostranne, súčasná európska a svetová tvorba boli tabuizované. Bolo možné hovoriť o "hudobnej železnej opone". Mnohí naši autori nadväzujúci na svetové trendy boli spochybňovaní i priamo prenasledovaní. Bolo to najmä v päťdesiatych rokoch a potom po okupácii v roku 1968, keď viacerých postihli zákazom publikovania (pre protisocialistické postoje).

Festival Melos-Étos si vytýčil úlohu prezentovať diela klasikov avantgardy dvadsiateho storočia, mená takého významu ako Schönberg, Webern, Messiaen, Nono, Lutoslawski, Ligeti atď. a zaplniť tak informačné vákuum - pozostatok minulého režimu. Druhým cieľom festivalu je vykonať akúsi inventúru hodnôt diel slovenských a českých autorov, príslušníkov moderny od konca päťdesiatych rokov podnes. Ide najmä o tých, ktorých skladby sa v minulosti hrali okrajovo, boli odsudzované, alebo nezazneli vôbec. Súčasťou festivalu bude sympóziu na tému hudba a totalita, kde by sa malo hovoriť o slobode a etike tvorby a o príčinách deformácií myslenia v totalite.

Myšlienkou usporiadania medzinárodného festivalu súčasnej tvorby sa zaoberala už pred 25 rokmi skupina vtedy mladých skladateľov a teoretikov (Kolman, Kupkovič, Berger, Parík, Zeljenka, Faltin a ďalší). Napriek relatívnemu uvoľneniu politického zovretia v druhej polovici šesťdesiatych rokov narazila táto idea na odpor vtedajšieho vedenia Zväzu slovenských skladateľov i politickej vrchnosti. Podarilo sa však uskutočniť Smolenické semináre, na ktorých sa stretli významné osobnosti hudby (Stockhausen, Ligeti, Górecki, Globokar, Gubajdulina a ďalší) so vtedajšou slovenskou a českou modernou. Teda tradície sú. Melos-Étos na ne nadväzuje tým, že sa neusiluje iba o predstavenie najnovších trendov, nechce byť iba akýmsi "vzorkovým veľtrhom" hudobného designu, ale zdôrazňuje etické a humanistické poslanie umenia, duchovno v materiálnom obkľúčení.

Usporiadanie tak rozsiahleho projektu umožnila štedrá podpora MK SR a sponzorov. Ťažiskom dramaturgie festivalu je hudba krajín Hexagonály.

Ilja Zeljenka

Bratislava is not lacking its own rich musical traditions, though, unfortunately, under the communist rule they have been developing one-sidedly. Current European and world musical creation was tabooed, so therefore the pervasive environment of the day could be neatly calibrated as that of the "musical iron curtain". Quite a number of this country's

authors, who dared to draw on world trends and tendencies, were put to doubt and normally persecuted. That was especially the case in the 50's and later on in 68', after the occupation when many were prohibited to publish their works (for their, as it were, antisocialist views).

As its aim, Melos-Ethos Festival sees presentation of classical artworks of the 20th century musical avant-garde among which, undoubtedly belong such loud names as Schönberg, Webern, Messiaen, Nono, Lutoslawski, Ligeti etc. Thereby the organizers of the Festival are pursuing the goal of filling in an information hiatus caused by the former regime. Further Festival's objective lies in arriving at a sort of value inventory that would accomodate Slovak and Czech authors whose musical compositions were performed in the past just marginally, or were condemned, or, again, were not performed at all. As its parts and parcel, the Festival will involve a symposium on Music in the Fetters of Totalitarianism - to discuss issues wedded to freedom and ethos of creative activity as well as those relating to factors that were responsible for distortions of people's thinking under the totalitarian rule.

The idea of an international festival of contemporary musical creation is not actually new. It was as early as twentyfive years ago that a group of then young composers and musical theorists (Kolman, Kupkovič, Berger, Parík, Zeljenka, Faltin et alt.) were preoccupied with the thought. But a relative political thaw of the 60's notwithstanding, the idea of the festival was obscured by Union of Slovak Composers leadership of the day as well as by some high political authorities. What, however, did take place then was the Smolenice seminar which enabled the encounter of the greats of world musical life (Stockhausen, Ligeti, Górecki, Globokar, Gubajdulina et alt.) with the representatives of Slovak and Czech modernity of the time.

Traditions, then, are here. Melos-Ethos is seeking to proceed from them, the presentation of the recent trends, however, being not its single concern. Nor does its aim confine itself to being just a sort of "specimens fair" of musical design. The Festival primarily purports to stress ethical and humanistic message of art, i.e. the place of the spiritual within the material environment.

The realisation of such an ambitious project has been enabled by a generous grant from the Ministry of Culture of the Slovak Republic and the help of the sponsors. The music of the Hexagonal member states will have stuffed the core of the Festival's dramaturgy.

Ilja Zeljenka

15. 10. UTOROK

19.30 Blumentálsky kostol

Roman Berger - Exodus IV - Finale

Juraj Beneš - O virtù mia

Petr Eben - Nedeľná hudba
Fantasia I
Fantasia II
Molto ostinato

Ján Vladimír Michalko, organ
Sergej Kopčák, bas

17.00 Moyzesova sieň

Koncert Györgya Ligetiho

György Ligeti - Capriccio Nr.1
- Invention
- Capriccio Nr.2

György Ligeti - Musica Ricercata
1. *Sostenuto*
2. *Mesto. Parlando*
3. *Allegro con spirito*
4. *Tempo di valse (poco animato)*
5. *Rubato. Lamentoso*
6. *Allegro un poco capriccioso*
7. *Con moto giusto*
8. *Vivace. Energico*
9. *Adagio mesto*
(Béla Bartók in memoriam)
10. *Vivace. Capriccioso*
11. *Andante misurato e tranquillo*
(Omaggio a Girolamo Frescobaldi)

György Ligeti - Etudes pour piano
8. *Fèr*
3. *Touches bloquées*
5. *Arc-en-ciel*
4. *Fanfares*
7. *Galamb borong*
1. *Désordre*
2. *Cordes vides*
6. *Automne à Varsovie*

Pierre-Laurent Aimard, klavír

V spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave

16. 10. STREDA

20.00 Slovenská filharmónia

Peter Kolman - Monumento per 6.000 000

Miro Bázlik - Koncertantná hudba

György Ligeti - Lontano

Witold Lutoslawski - Koncert pre klavír a orchester

Slovenská filharmónia
Wojciech Michniewski, dirigent

Ewa Poblocka, klavír

17. 10. ŠTVRTOK

10.00 Mozartov dom

Sympózium Hudba a totalita

19.00 Štúdio S

Dmitrij Šostakovič - Antiformalističeskij rajok

21.00 Slovenský rozhlas

Steve Reich - Drumming

Krakowska Grupa Perkusyjna
Jan Pilch, umelecký vedúci

V spolupráci s festivalom Varšavská jeseň

17.00 Moyzesova sieň

- Peter Michael Hamel - Kafka-Weiss-Dialoge
- Alfred Schnittke - Sonáta pre violončelo
a klavír
Largo
Presto
Largo
- Jozef Malovec - Hudba pre bas a komorný
orchester
(text H. Malovcová)
- Vladimír Godár - Concerto grosso
Adagio sostenuto
Presto e molto agitato
Ground. Largo e quieto

Milan Radič, viola
Marián Pivka, klavír
Eugen Prochác, violončelo
Sergej Kopčák, bas
Cappella Istropolitana
Bystrík Režucha, dirigent

20.00 Slovenský rozhlas

- Miloslav Kabeláč - Osem invencií
- Ladislav Kupkovič - Mäso kríža
- Luigi Nono - Con Luigi Dallapiccola

Krakowska Grupa Perkusyjna
Jan Pilch, umelecký vedúci

V spolupráci s festivalom Varšavská jeseň

18. 10. PIATOK

22.00 Slovenský rozhlas

Koncert elektroakustickej hudby

Roman Berger - Epitaf Koperníkovi

Peter Kolman - ě 15

Jozef Malovec - Orthogenezis

Miro Bázlik - Ária

Francois-Bernard Mache - Nuit blanche

Marek Piaček - Flauto dolce '91

Alexander Mihalič - Composition

Marek Piaček, flauta

17.00 Moyzesova sieň

Ladislav Kupkovič - "..."

Ladislav Kupkovič - Sláčikové kvarteto A dur

Allegro
Grave
Andantino
Vivace

Anton Webern

- Päť častí
pre sláčikové kvarteto op.5

Heftig bewegt
Sehr langsam
Sehr bewegt
Sehr bewegt
In zarter Bewegung

Jozef Sixta

- Sláčikové kvarteto č.2

I
Intermezzo I.
II
Intermezzo II.
III

Moyzesovo kvarteto
Stanislav Mucha, 1. husle
František Török, 2. husle
Alexander Lakatoš, viola
Ján Slávik, violončelo

20.00 Slovenský rozhlas

Arnold Schönberg

- Begleitungsmusik zu
einer Lichtspielszene
Drohende Gefahr
Angst
Katastrophe

Alfred Schnittke

- Pianissimo

Olivier Messiaen

- Réveil des oiseaux
Polnoc
Štvrtá hodina ranná
Ranný spev
Poludnie

Roman Haubenstock-Ramati - Les symphonies
des timbres

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Matthias Bamert, dirigent

Paul Crossley, klavír

10.30 Mirbachov palác

Deti a mládež robia hudbu

Luciano Berio - Duetti per due violini

Béla	(Bartók)
Shlomit	(Almog)
Yossi	(Pecker)
Rodion	(Shchedrin)
Maya	(Plisetskaya)
Bruno	(MADERNA)
Camilla	(Adami)
Peppino	(Di Giugno)
Marcello	(Panni)
Giorgio Federico	(Ghedin)
Valerio	(Adami)
Gabriella	(Barzotti)
Jeanne	(Panni)
Pierre	(Boulez)
Tatjana	(Globokar)
Rivi	(Pecker)
Leonardo	(Pinzauti)
Piero	(Farulli)
Annie	(Neuburger)
Fiamma	(Nicolodi)
Vinko	(Globokar)
Franco	(Gulli)
Aldo	(Bennici)
Carlo	(Chiarappa)
Henri	(Pousseur)
Alfredo	(Fiorenzani)
Igor	(Stravinsky)
Alfred	(Schlee)
Massimo	(Mila)
Mauricio	(Kagel)
Lele	(d'Amico)
Edoardo	(Sanguinetti)

(výber)

Anna Hölblingová a jej hostia
študenti umeleckých škôl

17.00 Slovenský rozhlas

Heinz Kratochwil

- Partita nuova
- Preludio*
- Pavane*
- Gagliarda*
- Pavane*
- Currante*
- Sarabanda*
- Giga*

Augustinus Franz Kropfreiter

- Invocationen
- I. Invocativo*
- II. Appassionato*
- III. Confluenta*
beatificante

Peter Planyawski

- Danse triste

Helmut Eder

- Mouvements

György Ligeti

- Passacaglia ungherese

György Ligeti

- Hungarian Rock

Pippa Schönbeck, čembalo

20.00 Klarisky

Roman Berger - De profundis

- I. Lamento - Cantata*
- II. Metamorphosis - Sonata*
(piano solo)
- III. Speranza - Recitativo*
Cadenza
(basso solo)
Aria
- IV. Canto e Reminiscenza - Coda*
(vcl solo)

Sergej Kopčák, bas
Ján Salay, klavír
violončelo

17.00 Moyzesova sieň

- Juraj Pospíšil - Klavírne trio č.2
Allegro non troppo
Adagio molto
Allegretto giocoso. Meno mosso
- Ivan Parík - Sonata-canon
pre violončelo sólo a mg. pás
- Jozef Sixta - Kvarteto pre štyri flauty
(v štyroch častiach)
- Viera Janárčeková - Aber alles war Musik
- Tadeáš Salva - Balada pre violončelo sólo
- Juraj Beneš - Intermezzo pre šesť flaut
- Miro Bázlik - Piesne na čínsku poéziu
Prologue
Comme tu m'as quittée
Quand je t'attendais
Mon éventail
Épilogue

Daniela Rusó, klavír
Marta Beňačková, alt
Eugen Prochác, violončelo
Marián Turner, flauta
Ján Slávik, violončelo
Jozef Ďurdina, hobo
Zuzana Ďurdinová, recitácia
Martin Ďurdina, recitácia
Flauti di Bratislava
Hummelovo trio
Otakar Šebesta, klavír

21. 10. PONDELOK

20.00 Evanjelický kostol, Panenská ul.

Peter Zagar - Stabat Mater

Sándor Szokolay - Due motetti

Juraj Hatrik - Canto responsoriale

Pavol Šimai - Sen a ráno
(z rovníomenného cyklu)

Vladimír Bokes - Líníe pre 12 spevákov

Ivan Hrušovský - Preludio
- Continuum
(z cyklu 'Canti'
pre miešaný zbor)

Tadeáš Salva - Slovenský Otčenáš

Slovenský komorný zbor
Pavol Procházka, dirigent

Slovenskí madrigalisti
Ladislav Holásek, dirigent

16.00 Mirbachov palác

Jozef Sixta - Sólo pre klavír

Ivan Parík - Piesne o padajúcom listí
I. *Vzrušene*
II. *Veľmi pokojne a veľmi pomaly*
III. *Nie veľmi rýchle a plynule*
VI. *Mierne rýchlo*

Juraj Hatrik - Sonata-ciaccona

Toru Takemitsu - Les yeux clos

Claus Kühnl - "...im horizont hätten fahnen zu stehen..."

Frank Gerhardt - "Nachwärts" Musik

Bianca Sitzius, klavír

Klaus K. Füller Sitzius, sprievodné slovo

20.00 Moyzesova sien

Isang Yun - Königliches Thema

Alberto Caprioli - Pezzo per violoncello solo

Giacinto Scelsi - Tre studi

Olivier Messiaen - Quatuor pour la fin du Temps

I. Liturgie de cristal

II. Vocalise, pour l'Ange
qui annonce la fin du Temps

III. Abime des oiseaux

IV. Intermède

V. Louange à l'Éternité
de Jésus

VI. Danse de la fureur
pour les sept trompettes

VII. Fouillis d'arcs-en-ciel,
pour l'Ange qui annonce
la fin du Temps

VIII. Louange à l'immortalité
de Jésus

Quaderni Perugini di Musica Contemporanea

Gabriele Mirabassi, klarinet

Gabrielle Brunner, husle

Ulrike Brand, violončelo

Meret Kammer, klavir

Matija Bravničar - Fantazija

Vasilije Mokranjac - Odjeci

Josip Slavenski - Sonata
Adagio religioso
Allegro ma non troppo,
pastorale

Roman Berger - Adagio pre Jana Branného

Vojin Komadina - Refrain IV

Ljubica Maric - Sonata
Allegro moderato
Largo
Allegro con brio

Maja Jokanović, husle
Nevena Popović, klavir

Kompozičný tím Brno

- Josef Berg,
Alois Piňos,
Miloš Štedroň,
Arnošt Parsch,
Rudolf Růžička,
Miloslav Ištvan - Hlasová vernisáž
- Alois Piňos - Euforie
- Arnošt Parsch - Květy
- Miloš Štedroň - Konduktý a moteta
- Leoš Faltus - Jméno růže
Vyčkávání
Hodinky
Podle Apokalypsy
Trosky
- Ivo Medek - Zlomený kříž
(prvá část z cyklu)
- Pavel Zemek - Chvála manželství
Variace (Solo I., Solo II.,
Duo - Solo I. + II.)

Due Boemi di Praga
Josef Horák, basklarinet
Emma Kovárnová

Milan Vašek, klavír
Daniel Forró, dychový syntetizér YAMAHA WX7
Lenka Couralová, violončelo

DAMA-DAMA

V spolupráci s Českým kulturním střediskem
v Bratislave

20.00 Moyzesova sieň

Piesňový recitál

- | | |
|-----------------|----------------------|
| Pál Járdányi | - Lúbostné piesne |
| György Kurtág | - Hommage à J.S.B. |
| András Szöllösy | - Fragmenty |
| György Kurtág | - Hry
(Výber) |
| György Ligeti | - Tri rané piesne |
| György Kurtág | - Znamená op.5 |
| László Sáy | - Magnificat |
| Zoltán Jeney | - Soliloquium č.1 |
| György Orbán | - Duo č.II |
| Juraj Beneš | - Il sogno di Poppea |

Adrienne Csengery, soprán

Marta Kurtág, klavír

Zoltán Gyöngyösi, flauta

János Fehérvári, viola

Gergely Járdányi, kontrabas

17.00 Moyzesova sieň

Autorský dvojportrét

Ilja Zeljenka - 2. klavírne kvinteto

Allegro moderato

Allegro moderato

Allegro maestoso

Ilja Zeljenka - Hry pre 13

Ilja Zeljenka - Zariekania

Ilja Zeljenka - Polymetrická hudba

Jan Klusák - Malá hlasová cvičení
na texty Franze Kafky

Jan Klusák - Přísloví
pro hluboký hlas a dechové nástroje

Jan Klusák - Sonáta
pro housle a dechové nástroje

Moyzesovo kvarteto

Stanislav Mucha, 1. husle

František Török, 2. husle

Alexander Lakatoš, viola

Ján Slávik, violončelo

Daniela Rusó, klavír

Marta Beňačková, alt

Slovenskí madrigalisti

Ladislav Holásek, dirigent

Sláčíkovský súbor

Marian Vach, dirigent

Súbor dychových nástrojov

Štěpán Koniček, dirigent

K. Kachlíková, alt

Alfred Strojček, recitácia

Aladár Janoška, klarinet

Marek Kopelent - Hudba pro 5

Zbyněk Vostřák - Maharasvátí

Rudolf Komorous - Olympia
- Chanson
- Sladká královna

Josef Adamík - Tance labilní a nepravděpodobné

Zygmunt Krauze - Voices for Ensemble

Agon
Martin Smolka, dirigent
Petr Kofroň, dirigent

Musica viva Pragensis
Bohumil Kulinský, dirigent

*V spolupráci s Českým kulturním strediskom
v Bratislave*

Vokálne variácie

- Giacinto Scelsi - Olehō
- Wolfgang Rihm - Hölderlin-Fragmente
- Luigi Nono - La fabbrica illuminata
- Marek Kopelent - Chant du merle au detenu
- John Cage - Aria
- Luciano Berio - Folk songs
 I. Black is the Color...
 II. I Wonder as I Wander
 III. Loosin yelav
 IV. Rossignolet du bois
 V. A la Femminisca
 VI. La Donna ideale
 VII. Ballo
 VIII. Motettu di tristura
 IX. Malurous qu'o uno fenno
 X. Lo Fiolaire
 XI. Azerbaijan Love Song

Sigune von Osten, soprán

členovia súboru Agon a Musica viva Pragensis
 Bohumil Kulinský, dirigent

V spolupráci s Goetheho inštitútom v Bratislave

Po koncerte sa uskutoční diskusia so Sigune von Osten o nových technikách vokálnej interpretácie hudby 20. storočia.

SKLADATELIA

Josef Adamík (1947) získal prvé hudobné skúsenosti u svojho otca - v hre na husliach. V rokoch 1965-69 študoval na brnenskom konzervatóriu klavír v triede I. Janíčkovskej a skladbu u B. Řehořa. V štúdiu kompozície pokračoval na Janáčkovskej akadémii múzických umení v Brne, ktorú absolvoval v r.1974 v triede M. Ištvana. Na JAMU ešte pokračoval postgraduálnym štúdiom pod vedením A. Piňosa-Simandla a C. Kohoutka.

Už počas štúdia si vyskúšal rôzne kompozičné štýly na žánrovo odlišných skladbách, napr. pokusy neoklasické, skladby s použitím seriálnej techniky, s použitím mikrintervalov vo zvukovo farebnom poli a rôzne poňaté štýlové syntézy. Techniku koláže uplatnil v *Suite pre 16 sláčikových nástrojov*, ktorú uviedol Komorný orchester B. Martinů na Medzinárodnom hudobnom festivale v Brne v r.1979. Vo svojej tvorbe sa snaží byť J. Adamík pestrý a kompozičné pole si nezužuje ani v oblasti žánrov. Inšpiruje sa prírodnými zvukmi a prírodou vôbec. Jeho práce nevybočujú z oblasti tonality, často využíva možnosti heterofónie a vyhľadáva neobvyklý zvukový aparát, ako dokazuje napr. alternatívna kompozícia *Dychové kvinteto* z r.1977-79, kde sú použité detské hračky ako imitácia dychových nástrojov.

* Výber z diela: *Paianus super Odam Pythicam* pre organ (1970), *Suita pre 16 sláčikových nástrojov* (1971-72), *Monológ* pre basklarinet (1975), *Stínováni I* pre flautu, dvojko alebo štvoro huslí a klavír (1975), *Dychové kvinteto* (1977-79), *Náhrobek Sabbatai ben Kohena* pre preladené husle s použitím kontrabasového sláčka (1979-80), *Nonet* (1980-81), *1. symfónia* (1973-74), *2. symfónia* (1981-83), *I Stop Somewhere Waiting For You*, šesť mužských zborových hlasov (1979-80), *Z tajemné laboratoře v Bílých Karpatech*, EA kompozícia (1977-79).

Miro Bázlik (1931) študoval na bratislavskom konzervatóriu hru na klavíri, v čom pokračoval aj v Prahe počas štúdia matematiky na Prírodovedeckej fakulte Karlovej univerzity. V Bratislave študoval kompozíciu v triede J. Cíkkera (absolvoval 1961) na VŠMU. Zároveň prednášal matematiku na Slovenskej vysokej škole technickej. Takmer tridsať rokov je umelcom v slobodnom povolaní, od r.1990 pôsobí aj ako externý pedagóg na VŠMU.

Bázlika ako skladateľa determinovalo viacero momentov: jednak jeho pianistické schopnosti, o čom svedčí napríklad realizácia kompletnej nahrávky Bachovho Temperovaného klavíra v Čs. rozhlase (v r. 1968-71), ako aj jeho matematické vzdelanie, ktoré autor využíva pri organizácii hudobného materiálu.

Popri zameraní na odkaz Druhej viedenskej školy v jeho hudbe nájdeme alúzie na barokové formy, bachovské témy, ktoré cituje alebo variruje. Zmysel pre kompaktnú architektúru diela preukázal najmä vo svojich vokálno-inštrumentálnych skladbách.

* Výber z diela: *Baroková suita* pre malý orchester (1959), *Päť piesní na čínsku poéziu* pre flautu, alt, klavír a violončelo (1960), *Koncertantná hudba* pre husle a orchester (1961), *Peter a Lucia*, opera (1962-66), *Dvanásť*, oratórium pre recitátora, miešaný zbor a veľký orchester (1967), *Canticum 43* pre soprán, zbor a orchester (1971), *Spektrá*, cyklus šiestich EA kompozícií (1970-72), *Sláčikové kvarteto* (1973), *Päť malých elégií* pre sláčikový orchester (1975), *Simple symphony electronic*, EA skladba (1975), *Dychové kvinteto č.1* (1977), *Dychové kvinteto č.2* (1978), *Ergodická kompozícia*, EA skladba (1980), *24 prelúdií pre klavír* (1981-83), *Epoche* pre violončelo, orchester a mg. pás; 2. verzia pre violončelo a orchester; 3. verzia pre violončelo a mg.pás (1983), *Balada* pre violu a orchester (1984), *Canticum Jeremiae*, komorné oratórium pre soprán, basbarytón, husle, miešaný zbor a sláčikový orchester (1987), *Partita (Variácie na tému J.S.Bacha)* pre orchester (1988), *De profundis* pre sólo soprán a veľký orchester (1990).

'Koncertantná hudba pre veľký orchester' (1985) je skladbou, pri ktorej sa na vytváraní dramatickej formy veľkou mierou podieľa koncertantný princíp využívajúci pomerne symetrické obsadenie jednotlivých nástrojových skupín. Skladba je prísne koncipovaná na pozadí idey: viazanosť - sloboda, kolektív - individuum.

'Piesne na čínsku poéziu' (1960) sú vlastne malou lyrickou drámou: tri rôzne postavy opustených žien, každá podľa svojho založenia, vyjadrujú svoj pocit sklamania z nestálosti lásky. O tejto hovorí opäť prológ a epilóg, ktoré rámcujú spomenuté tri postavy. Funguje tu aj akási symbolika (violoncello - mužský, flauta - ženský element; vášeň a rezonancia). Neodvratnosť osudu podtrhuje prísny kánon v epilógu.

EA kompozícia 'Ária': ...Každý chce raz rozospievať svoju vlastnú pieseň, či sú to ľudia, národy alebo štáty.

Keď konečne pieseň prerazí a dokonca prerastie v apoteózu vlastného bytia, táto je zrazu násilne prerušená.

Pieseň síce zanikla, no túžba po rozospievaní ostáva nezmenená...

Skladba bola skomponovaná v r.1970 pod dojmom udalostí z r.1968.

Miro Bázlik

Juraj Beneš (1940) študoval klavír na Konzervatóriu v Bratislave u R. Rychlu, neskôr kompozíciu pod vedením J. Cíkera na VŠMU (absolvoval v r.1966). Pôsobil ako korepetitor v Opere SND, prednášal hudobnoteoretické predmety na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UK v Trnave. V súčasnosti prednáša na Katedre hudobnej teórie VŠMU v Bratislave, kde mu bola v r.1991 udelená docentúra. Charakteristickou črtou Benešovej tvorivej osobnosti je zmysel pre dramatizmus, ktorý sa prejavuje rovnako v skladbách komorných a orchestrálnych ako aj v dielach javiskových. Ľahké zmocňovanie sa hudobného materiálu v prvých skladbách bolo neskôr nahradené vyzretou a premyslenou kompozíciou s intenzívnou výrazovosťou. Autor skúma efekty zriedkavo užívaných nástrojových zoskupení (6 flaut, 12 violončiel), ako i technické možnosti a hranice výrazovosti ľudského hlasu. Benešove opery znamenajú zásadný zlom v slovenskej hudobno-dramatickej tvorbe. Je mu bytostne cudzí princíp operného psychologizmu, v ktorom sa hudba usiluje tlmočiť citové stavy javiskových postáv - opera nie je drámou, ale len evokáciou drámy, akousi štylizovanou "hrou na divadlo", kde hudba - podľa autorových slov - "rytmicky určuje to, čo sa odohráva na javisku a udáva aj parciálny rytmus artikulácií vonkajších a vnútorných gest".

* Výber z diela: *Préférence* pre deväť nástrojov (1974), *Musique pour Grock No.1* pre flautu a gitaru (1975), *Musique pour Grock No.2* pre klarinet, husle a trombón (1975), *Musique pour Grock No.3* pre husle, violu a violončelo (1975), *Zlomky Janka Kráľa* pre hlboký mužský hlas (1976), *Events* pre sláčikové kvarteto (1977), *Mémoire* pre komorný orchester (1977), *Hudba pre trúbku, sláčky a bicie* (1978), *Intermezzo č.2* pre 12 violončiel (1979), *In memoriam P.Raška per archi* (1981), *Il sogno di Poppea*, 7 canzoni per soprano e pianoforte (1984), *Sonáta pre violončelo sólo* (1985), opery: *Cisárove nové šaty* (1969), *Skamenený* (1974), *Hostina* (1980),

Niekoľko poznámok k piesňovému cyklu 'Il sogno di Poppea' - Poppein sen - podľa Monteverdiho Korunovacie Poppey na Busenellov originálny taliansky text: Poppea sníva. Sníva sen o svojej budúcnosti, o svojej kariére a láske, o sebe samej. Konkrétne to znamená, že sníva predovšetkým o Neronovi a jeho kráľovskom plášti, no zatiaľ iba "imaginatione mar-to". Toto je základná rovina celého cyklu a je prítomná vo všetkých piesňach. Je to rovina erotiky, koketérie a túžby (aj po moci!).

Okrem toho sa do Poppeinho sna priplietajú aj ostatné postavy a ich tragické či tragikomické osudy: Ottone, ktorého Poppea opustila a ktorý po nej stá-

le, ale beznádejne túži (druhá pieseň); Kráľovná Ottavia, ktorá sa v tej istej piesni lúči so všetkým a všetkými a odchádza do vyhnanstva; Seneca, ktorý stoicky očakáva smrť (štvrtá pieseň); Nutrice a jej posmešne ľudový názor na údel ženy (piata pieseň); Arnalta so svojou uspávkou (šiesta pieseň).

Posledné dve a čiastočne aj štvrtá pieseň takto prinášajú určitý prvok komiky, ktorý neslobodno nechať nevyužitý. K základnej rovine lásky sa pridáva ďalšia; jej vlastné a pokrivené zrkadlo a samotná smrť. Vzniká tak napätie, ktoré treba cez celý cyklus vyvažovať.

Poslednou rovinou, alebo vrstvou Poppeinho sna je sen samotný, akýsi sen vo sne, určitá zvláštna a nedobytná sila, ktorá sa objaví trikrát: na začiatku, v prostriedku a pred koncom.

"...sogni portate a volo..."

Juraj Benes

Roman Berger (1930) navštevoval Vysokú hudobnú školu v Katowiciach, kde študoval hru na klavíri, toto štúdium dokončil na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Vysokoškolské vzdelanie si doplnil štúdiom kompozície u prof. D. Kardoša, ktoré ukončil s vyznamenaním v r.1965. Bol pedagógom na Konzervatóriu v Bratislave, pôsobil v Čs. televízii, vo Zväze slovenských skladateľov i externe ako pedagóg na Katedre hudobnej teórie na VŠMU. Dlhé roky bol vedeckým pracovníkom Umenovedného ústavu SAV. V súčasnosti zastáva tento post na obnovenom Hudobnovednom ústave SAV. Na návrh medzinárodného kuratória univerzitných profesorov mu udelila Viedenská univerzita v r.1988 Herderovu cenu za udržiavanie a rozvíjanie európskych kultúrnych tradícií (za kompozičnú a teoretickú činnosť).

Berger je typom autora, ktorý vo svojich kompozíciách a vo svojich hudobnovedných reflexiách kladie dôraz na filozoficko-etický rozmer výpovede.

Z kompozično-technického hľadiska riešil problémy serializmu, aleatoriky, štrukturácie hudobného materiálu pod vplyvom štýlových trendov hudby 20.storočia a ich vyjadrovacích prostriedkov. Od sedemdesiatych rokov badať uňho príklon k výrazovosti, k expresii a symbolizmu.

* Výber z diela: *Suíta v starom slohu* pre sláčiky, bicie a klávesové nástroje (1963), *Transformácie* pre orchester (1965), *Elégia in memoriam J. Růčka*, EA skladba (1969), *Konvergenzie I, II, III* pre sláčikové nástroje sólo (1969, 1970, 1975), *III. sonáta 'da camera' pre klavír (in memoriam F. Kafenda)* (1971), *Epitaf Kopernikovi*, EA skladba (1973), *Me-*

mento po smrti M. Filipa pre orchester (1974), *Li-tánia k stromu*, mužský zbor na text H. Jasiczeka - pamiatka zavraždeným v Životiciach (1975), *De Profundis* pre bas, klavír a violončelo na text T. Rózewicza (1980), *Exodus II* (s motívom M. Kabeláča) pre organ (1981), *Sonáta pre husle a klavír* (s motívom K. Szymanowského) (1983), *Exodus-Finále* pre organ (1987), *Adagio* pre Jana Branného pre husle a klavír (1987), *November music I* pre klavír (1989), *Adagio II 'Pokánie'* pre husle a klavír (1988-90) - diplom čs. kritiky (1990), *Wiegenlied* pre mezzosop-rán a klavír na text E. Gutjahrovej (1991).

V obehu sú dve tézy. Podľa prvej tzv. vážna hudba (t.j. hudba z oblasti umenia) je vo svojej podstate spoločensko-politický neutrálna. Druhá - čerstvého dáta - tvrdí, že vážna hudba na Slovensku vraj pri-sluhovala starému režimu. Rozhodol som sa preto ne-písať komentár o vnútornej štruktúre skladieb, o kompozičných či estetických problémoch, ale uviesť niekoľko faktov týkajúcich sa dobového kontextu. Bude to súčasne komentár k spomenutým tézám.

1. Epitaf Koperníkovi (1973): Na skladbe som začal pracovať krátko po "vyhadzovacom zjazde" Zväzu slo-venských skladateľov (1972). Z jeho tribúny bola totiž uvalená kliatba nielen na ľudí, ale aj na elektronickú hudbu ako na prejav buržoáznej, anti-socialistickej, antisovietskej estetiky. Uvádzanie EH bolo na dlhé roky zakázané; Slovenský hudobný fond elektronické skladby zo zásady neodmeňoval. Epitaf mal byť pôvodne akousi "melodrárou" s reci-táciou úryvkov z Koperníkovho "*De revolutionibus orbium coelestium*"; tento projekt však neprešiel, vrchnosť dospela k názoru, že ide o provokáciu (sic!). Keď Peter Kolman - vtedy ešte vedúci Expe-riementálneho štúdia - navrhol Epitaf na tribúnu UNESCO, neuspel - bola zaslaná iná skladba (samo-zrejme iného autora). To, že sa potom Epitaf ocitol v Bourges na medzinárodnej súťaži na piatom mieste spomedzi stovky skladieb - bolo pre mňa, autodi-dakta, veľkou satisfakciou. V Bratislave skladba odznela v r.1977 na BHS, na prvom EA koncerte po rokoch. Úspech koncertu bol príčinou predĺženia starého tabu.

2. *De Profundis* (1975, 1980): Štvorčastová skladba (I. a III. časť na text T. Rózewicza) vznikla "na splátky"; trauje sa o nej, že som ju písal päť ro-kov. Pravda je taká: I. časť som napísal v r.1975 za dva týždne; musel som to nechať: chronický stres totiž znemožňuje tvorbu, umožňuje v najlepšom prí-pade akúsi autoreprodukcii, no nechcel som klamať sám seba. Vrátil som sa k projektu po piatich ro-koch a za cca. tri mesiace som cyklus dokončil. V celoštátnej súťaži v Piešťanoch síce dostalo 1. ce-nu, no napriek štatútu súťaže tam skladba neodzne-

1a. Dostal som zo Zväzu list, aby som zmenil názov. V závere druhej básne je veta: "Hľadám učiteľa a majstra...ktorý by prinavrátil zmysel pojmom".

3. Exodus IV - Finále (1982): Mal to byť štvorčasťový celovečerný cyklus. Z prvej a tretej zostali skice. Druhú som napísal "veľmi nevhodne" - s motívom M. Kabeláča. Štvrtá bola taktiež "nevhodná" - je to totiž fantázia na chorál Hrad prepevný; zaznela napokon po šiestich rokoch zásluhou I. Zeljenku, predsedu Dramaturgickej komisie Zväzu a - "last but not least" interpreta, ktorý do naštudovania musel investovať pol roka driny. "Nevhodný" bol totiž samotný koncept: Exodus. Aký Exodus? - veď to preboha sugeruje akési biblické kontexty! V komentári do programu premiéry som sa pokúsil interpretovať Exodus ako všeobecne platný antropologický princíp; aj to bolo "nevhodné" a tak skladba - ako jediná na prehliadke - ostala bez komentára. Komentovať to hádam netreba. Na záver faktická poznámka: Za Exodus mi neskôr Zväz skladateľov udelil... cenu. Žiaľ - opäť "nevhodne": cenu som neprijal.

4. Adagio pre Jana Branného (1987): Medzi tými "Exodusmi" som začal písať Sonátu - s motívom K. Szymanowského. V Poľsku vypukol vojnový stav. Potom mi akísi čudní zlodeji zdemolovali pracovňu. Potom prišli ďalšie "egyptské rany", väčšie a menšie, ideologicko-politické a iné. A tak sa stalo, že som ďalšiu skladbu napísal až v r. 1987: Adagio pre Jana Branného. Kto bol Jan Branny? Najbližší priateľ z mladosti, ktorý zomrel na rakovinu. V podtexte tej rakoviny je však osem rokov nevinne strávených v Jáchymove. Nevinne? Veď za to, že neudal matku! Fakt - neudal! Dodajme, že za zločin, ktorý nespáchala.

V tých "historkách z metropole" by som mohol pokračovať. Všetky by vyzneli rovnako. Summa summarum: umenie nie je neutrálne. Viem to z vlastnej skúsenosti. A o tom ostatnom - škoda hovoriť.

Roman Berger

Luciano Berio (1925) študoval na milánskom konzervatóriu G. Verdiho u G. C. Paribeniho a G. F. Ghe-diho a v USA u L. Dallapiccolu. V r. 1953 založil spolu s B. Madernom Studio di Fonologica Musicale dalla RAI v Miláne, kde pôsobil ako riaditeľ do r. 1961. V r. 1956 založil časopis *Incontri Musicali*. Veľmi aktívne vyučoval kompozíciu ako v Európe tak v Amerike, vrátane kurzov v Tanglewoode, Mills College, Darmstadte, Kolíne, na Harvard University a v rokoch 1974-79 pracoval v IRCAME. Dirigoval popredné symfonické orchestre v USA a v Európe a v r. 1980 obdržal čestný doktorát City University

of London.

Berio štýlovo vyšiel z Dallapicolovej školy a vo svojich inštrumentálnych skladbách voľne využíva všetky techniky novej hudby. Vo svojich kompozíciách uplatňuje ľudský hlas ako zvukový objekt, často spája hudbu s pohybom a so scénickou akciou. V sérii skladieb pre rôzne sólové nástroje (*Sequenza I-XI*) objavuje ich nové zvukové možnosti.

* Výber z diela: *Chamber Music* pre soprán, klarinet, violončelo a harfu na slová J. Joycea (1953), *Nones* pre orchester (1954), *Allelujah I-II* pre orchester (1955-58), *Serenata* pre flautu a 14 nástrojov (1957), *Thema (Ommagio a Joyce)* pre mg.pás (1958), *Differences* pre 5 nástrojov a mg.pás (1958), *Tempi concertati* pre flautu, husle, 2 klavíry a ďalšie nástroje (1958-59), *Circles* pre ženský hlas, harfu a bicie (1960), *Epifanie* pre orchester a ženský hlas (1961), *Passagio* pre soprán, 2 zbory a nástroje (1962), *Folk Songs* (1963), *Sinfonia* pre 8 hlasov a orchester (1968-69), *Melodram* pre tenor a orchester (1969), *Opera*, opera v 4 častiach (1969-70), *Ora* pre soprán, mezzosoprán, flautu, angl. roh, malý zbor a orchester (1971), *Amores, rappresentazione da camera* pre 16 sólových spevákov a 14 inštrumentalistov (1971-72), *Recital I (for Cathy)* pre mezzosoprán a 11 inštrumentalistov (1972), *Concerto for 2 Pianos and Orchestra* (1972-73), *Still* pre orchester (1973), *Linea* pre 2 klavíry, vibrafón a marimbu (1973), *Eindrücke* pre orchester (1973-74), *Points on the Curve to Find...* pre klavír a 22 nástrojov (1973-74), *Il ritorno degli Snovidenia* pre violončelo a malý orchester (1976), *Encore* pre orchester (1978), *Chomins I, II, IIb, IIc, III, IV*, V pre rôzne inštrumentálne kombinácie (1965-80), *Entrata* pre orchester (1980), *La vera storia*, opera (1976-81), *Corale* pre husle, sláčky a dva lesné rohy (1981-82), *Un re in ascolto*, opera (1979-83), *Requies* pre orchester (1983-84), *Sequenze I-X* pre rôzne nástroje a hlas sólo (1958-85), *Naturale* pre violu, tam-tamy a hlas (1985-86), *Formazioni* pre orchester (1986), *Ricorrenze* pre dychový kvintet (1985-87), *Concerto II (Echoing Curves)*, pre klavír a dve inštrumentálne skupiny (1988), Schubert/Berio: *Rendering* pre orchester (1989), *String Quartet* (1986-90).

Duetti per due violini - 10.novembra 1979 napísal Berio tri husľové duetá: dve úplne jednoduché a jedno strednej náročnosti. O štyri dni neskôr napísal ďalšiu krátku skladbičku - s bezstarostnou melódiou, ale so značne komplikovaným rytmom. V nasledujúcich dňoch skomponoval dve ďalšie skladby, ktoré trvajú len o niečo viac ako 90 sekúnd.

Potom nasledovala štvormesačná prestávka, niekoľko nových duet a opäť pauza. Posledný kus z tejto série bol napísaný 8. marca 1983. Týchto 34 miniatúr skomponoval Berio v rozmedzí tri a pol roka. Nemožno povedať, žeby predstavovali čisto účelový pedagogický materiál, výsledok hromadnej produkcie. Každá skladbička je výsledkom rozvíjania nových individualizovaných ideí.

Jednoduché formy mnohých duet netreba chápať ako obmedzenie, práve naopak v nich je ukrytá koncentrovaná rozmanitosť. Skladby sú určené čiastočne pre mladých huslistov a sčasti pre pokročilých študentov a učiteľov hry na husle. Pre niektoré je predpísaná hra len v prvej polohe, iné vyžadujú oveľa zrelšiu techniku. Jednotlivé duetá v cykle sú zoradené skôr chronologicky podľa doby vzniku, ako podľa stupňa náročnosti. 34 duet predstavuje malý slovník hudobnej gestiky a charakterov, ktoré sú formované rozličnými dramatickými zámermi a z tohto uhlu pohľadu tu nachádzame spoločné črty s Bartókovým *Mikrokozmosom* alebo skôr s 44 husľovými duetami, na ktoré je Berio v opus zjavnou alúziou. Názvy skladieb - mená (s príslušným zoznamom korešpondujúcich priezvisk) sú dedikované skladateľom, hudobníkom a priateľom, žijúcim aj zosnulým. K načrtnutiu hudobných portrétov skladateľov ako je napr. Bartók, Maderna, Boulez, Globokar, Pousseur, Stravinskij alebo Kagel, vyberá Berio charakteristické prostriedky, ktoré títo autori používajú alebo používali (ide skôr o štylistické alúzie, než o priame citáty). A vďaka tomu hudobné portréty daných skladateľov sú vlastne portrétmi ich hudby. Tak možno duetá pokladať za ukážkový úvod do problémov novej hudby. Berio nezvyčajným spôsobom konfrontuje študenta s kontextom obsahujúcim prvky, ktoré sú pre neho cudzie a neznáme (ktoré obvykle odradujú študentov od novej hudby). A na druhej strane Berio používa bez zábran všeobecne známe tonálne prostriedky v mnohých podobách. Týmto oblastiam, ktoré boli pre avantgardných skladateľov po dlhý čas tabu, je Berio otvorený. Príznačne sa Berio vyjadruje o duetách ako o svojom "súkromnom folklóre".

Folk Songs - Pre tých, ktorí pokladajú L. Beria za výlučne avantgardného skladateľa a vyslovujú jeho meno jedným dychom spolu s menom P. Bouleza, L. Nona a K. Stockhausena, bude táto suita v odľahčenom tóne prekvapením. Berio zaranžoval tento cyklus ako hold výnimočnému spevákemu umeniu Cathy Berberian. Integrácia prvkov populárnej a ľudovej hudby je stálou črtou Beriovej tvorby. Vo *Folk Songs* napísaných v r. 1963 sa autor pokúsil vytvoriť malú antológiu melódií pochádzajúcich či už zo všeobecne známych a rozšírených nahrávok piesní, alebo z

piesní zachovaných ústnou tradíciou. Melódie, ktoré sa stali podkladom pre *Folk Songs* pochádzajú z Belgicka, Francúzska, Sicílie, USA, Talianska, Azerbajdžanu a Arménska. Harmonizácia a najmä inštrumentácia jednotlivých skladieb zvyrazňuje typické črty kultúrnej tradície, z ktorej pochádza daná pieseň.

Prvé dve piesne *Black is the color...* a *I wonder as I wander* nepochádzajú z ľudového prostredia, ale z pera Johna Jacoba Nilesa, speváka z Kentucky, ktorý študoval u V.D'Indyho a na parížskej Schole Cantorum. Tieto piesne napísal v alžbetínskom štýle a prostredníctvom nahrávky, na ktorej Niles piesne sám naspieval, sa stali vo svojej dobe veľmi populárne. Beriova suita začína violovým sólom. Tým, že sa zrieka taktového začlenenia a rytmickej koordinácie s vokálnym hlasom, vzniká tu dojem hry vidieckeho muzikanta. Harmónia, ktorá vzniká spojením violy, violončela a harfy pripomína zvuk verklika. Tretia pieseň, ktorá opisuje východ mesiaca - *Loo-sin yelav* - pochádza zo žriedla arménskeho folklóru, z kraja predkov Cathy Berberian. Štvrtá časť cyklu je stará francúzska pieseň *Rossignolet du bois*, v ktorej slávik radí zamilovanému, aby spieval sere-nády do druhej hodiny po polnoci. Bourdonove tóny sláčikov, prifarbené zvukom bicích nástrojov nás postupne uvádzajú do nasledujúcej časti cyklu, do starej sicílskej piesne *A la femminisca* - je to pieseň dievčat a žien rybárov, ktoré čakajú v prístave na svojich mužov.

Podobne ako prvé dve piesne, tak aj šiesta pieseň *La donna ideale* a siedma *Ballo* sú dielom skladateľa - v tomto prípade ich napísal sám L. Berio v r.1949 ako 24 ročný pre americkú študentku spevu Cathy Berberian. Pieseň *Motettu de tristura* pochádza zo Sardínie a ide tu opäť o dialóg medzi slávikom a mládencom, ktorý vraví: Tvoj spev sa podobá môjmu plaču za milou... keď ma pochovajú, spievaj túto pieseň. Nasledujúce dve piesne pochádzajú azda z najpopulárnejšej zbierky ľudových piesní Chants d'Auvergne od J. Cantelouba, ktorá je napísaná v dialekte tejto provincie. *Malurous qu'o uno fenno* opisuje manželský paradox: Kto je bez ženy, ten po nej túži, a kto ju má, chce sa jej zbaviť. Pieseň *La fiolaire* je uvedená sólovým violončelom, ktoré improvizuje na úvodný motív suity a opakuje melodické frázy na spôsob echa: Dievča, ktoré pradiť na kolovrátku spieva o bozkoch, ktorými ju obšťastnil mladý pastier. Poslednú pieseň tejto kolekcie s jednoduchým názvom *Azerbajdžanská ľudová pieseň* objavila Cathy Berberian na starej platni. S výnimkou jedného verša v ruštine je spievaná v azerbajdžanskom dialekte, ktorý sa Cathy Berberian, skladateľova bývalá manželka, pokúsila transkribovať zo starej nekvalitnej nahrávky najlepšie ako len vede-

la, napriek tomu, že z tohto jazyka nerozumie ani slovo. Až dodnes odolala táto pieseň všetkým pokusom o preklad do iného jazyka.

Vladimír Bokes (1946) okrem hry na violončele študoval na Konzervatóriu v Bratislave aj kompozíciu v triede J. Pospíšila. V štúdiu kompozície pokračoval na VŠMU v triede D. Kardoša (absolvoval v roku 1970). Najprv prednášal teoretické predmety na Konzervatóriu a VŠMU. Posledných desať rokov učí na VŠMU kompozíciu, kde sa stal docentom. Bokes je skladateľ racionálneho založenia. Tvorivým a svojským spôsobom rozvíja vo svojej tvorbe odkaz Druhej viedenskej školy. Kombinuje dôslednú organizáciu prvkov s aleatorikou a so snahou zmocniť sa témrových kvalít Novej hudby, pričom konfrontuje serializmus a tonalitu zasadením radu do tonálnych súvislostí.

* Výber z diela: 5 symfónií (1970, 1978, 1982, 1986, 1988), 2 klavírne koncerty (1976, 1985), 4 klavírne sonáty (1963, 1973, 1979, 1985), *Sláčikové trio* (1963), *Sequencia per 9 stromenti* - hoboje, klarinet, fagot, lesný roh, trúbka, tuba, husle, viola, violončelo (1965), *La Folia*, ciaccona pre husle sólo (1967), *Sláčikové kvarteto č.1* (1970), *Kadenčia na pamiatku P. Picassa* pre flautu a gitaru (1973), *Sláčikové kvarteto č.2* (1974), *Dobry deň Mr. Fibonacci*, cyklus klavírných skladieb (1977), *Spôsob ticha*, cyklus piesní pre bas a 4 nástroje na básne J. Mihalkoviča (1977), *Línie* pre 12 spevákov (1978), *Hudba pre organ a dychy* (1986), *Pater noster* pre trúbku a barytón (1990), *Missa posoniensis* pre sóla, zbor, organ a orchester (1990).

'*Línie*' pre 12 spevákov pochádzajú z r.1977. S predstavou štrukturálne homogénnej, v detailoch však premenlivej vokálnej kompozície je spojený výber výrazových prostriedkov. Aleatorická technika v spojení s aproximatívnu notáciou ma v tomto zbere priviedla k hudobnej grafike.

Pôvodne som ani nemal v úmysle '*Línie*' zverejniť, pretože vtedy oveľa jednoduchšie skladby boli označené ako krajná avantgarda či neumenie. Napriek tomu sa Slovenskí madrigalisti pod vedením L. Holáka ujali tohto diela, a paradoxne to boli práve '*Línie*', ktoré ako jediná moja skladba bola uvedená v rámci festivalu BHS v r.1978.

Vladimír Bokes

Matija Bravničar (1897), kompozíciu študoval na konzervatóriu v Lublani u S. Osterca (absolvoval v r. 1936). Okrem kompozičnej práce pôsobil aj ako profesor kompozície na Hudobnej akadémii v Lublane. Bol prezidentom Zväzu juhoslovanských skladateľov a od r. 1972 členom Slovinskej akadémie vied a umení. Ako jeden z prvých slovinských skladateľov používal expresionistické hudobné idiomy vo svojich symfonických dielach. Popri inštrumentálnej, symfonickej tvorbe napísal Bravničar významné opery. Okrem expresionistických výrazových prostriedkov používa idiomy slovinského folklóru a prvky programovej hudby ako v javiskových, tak aj v orchestrálnych dielach. Medzi jeho najvýznamnejšie diela patria 4 symfónie, symfonické prelúdiu *Kraľ Matiaš* a opery *Škandál v údolí sv. Floriána* a *Yerney, družstevník a jeho právo*.

John Cage (1912) je dnes už nesporne legendou súčasného umenia. Študoval kompozíciu u H. Cowella a A. Schönberga. V rokoch 1937-39 pracoval na Cornish School of Music v Seattle, kde organizoval koncerty pre bicie nástroje. V r. 1941 pracoval ako korepetítor na Chicago School of Design, avšak onedlho sa presťahoval do New Yorku, kde sa v r. 1942 stretol po prvý raz s Merce Cunninghamom, pre ktorého napísal hudbu k baletu *Credo in Us*. Začiatkom štyridsiatych rokov písal najmä skladby pre perkusie, neskôr pre preparovaný klavír. Pre úspechy, ktoré dosiahol v týchto oblastiach, mu udelila cenu National Academy of Arts and Letters a taktiež v r. 1949 obdržal Guggenheimovu cenu. V r. 1951 sa okolo Cagea združila skupina mladých hudobníkov, do ktorej patrili Morton Feldman, David Tudor a Cristian Wolff. V r. 1952 na Black Mountain College zorganizoval prvý happening. Vo svojich dielach od päťdesiatych rokov uplatňuje prvky náhody. V Európe sa stal známy v r. 1954, kedy na festivale v Donaueschingene bola uvedená jeho skladba 34'46.776' pre dva preparované klavíry, ktorá vyvolala škandál. V rokoch 1956-60 Cage učil na New School of Music v New Yorku a zároveň často navštevoval Európu (Darmstadt, Kolín, Miláno). Od r. 1960 pôsobil ako skladateľ na voľnej nohe a popritom súkromne vyučoval a pohostinne prednášal na amerických univerzitách.

* Výber z diela: *Sonata* pre klarinet (1933), *Trio*, *suita* pre troch perkusionistov (1936), *Bacchanale* pre preparovaný klavír (1938), *First Construction (in Metal)* pre šiestich perkusionistov (1939), *Second Construction* pre štyroch perkusionistov (1940), *Third Construction* pre štyroch perkusionis-

tov (1941), *Amores* pre 2 preparované klavíry a bicie (1943), *Ophelia* pre klavír (1946), *String Quartet in Four Parts* (1950), *Concerto* pre preparovaný klavír a komorný orchester (1951), *Music of Changes* pre klavír (1951), *4'33"*, *tacet* pre akýkoľvek nástroj (nástroje) (1952), *Radio Music* pre 1-8 rádiových prijímačov (1956), *Koncert pre klavír a orchester* (1957-58), *Aria* pre 1 hlas (1958), *Fontana Mix* pre mg. pás (1958), *Theatre Piece* pre 1-8 účinkujúcich (1960), *Rozart Mix* pre mg. pás (1965), *Bird Cage* pre 12 mg.pás (1972), *Etcetera* pre malý orchester a mg. pás (1973), *Freeman Etudes* pre husle (1977).

V priebehu päťdesiatych rokov poskytoval Cage hráčom svojich skladieb stále väčšiu slobodu výberu, čo a ako môžu v jeho dielach hrať, hoci jeho partitúry obsahovali viacmenej presne zachytené výšky tónov a predvedenie bolo koordinované v rámci jednoznačne určeného časového rozpätia. Avšak v r.1958 začal písať diela, v ktorých kompozícia nepredurčovala podobu predvedenia. Partitúry diel *Fontana Mix*, *Variations I* a *Music Walk* sa skladajú z priestvitných šablón, ktoré sú nalinkované alebo vybodkované a ktoré sa prikladajú na pripravený grafický záznam, podľa ktorého jednotliví hráči realizujú svoj part. *Ária*, napísaná v r.1958, môže byť spievaná celá alebo len jej časť, v prípade, že program koncertu je determinovaný určitou časovou dĺžkou. Taktiež môže zaznieť samostatne alebo zároveň so skladbou *Fontana Mix* či s hociakou časťou klavírneho koncertu. Notácia udáva čas horizontálne, výšku vertikálne, pričom tieto parametre sú skôr len naznačené, ako presne predpísané.

Počas komponovania som materiál rozvrhol na dĺžku asi 10 minút (strana = 30 sekúnd); avšak jedna strana môže byť predvedená aj v kratšom alebo dlhšom čase. Vokálna línia je zapísaná buď čiernou farbou - a to buď s alebo bez paralelných bodkovaných čiar - alebo jednou či viacerými z ôsmich farieb. Tieto rozdiely v zápise znázorňujú desať spôsobov spievania. Môže byť použitý hociktorý z desiatich uvedených štýlov, aj súvzťažnosť medzi farbami a štýlmi môže byť ľubovoľne stanovená. Spôsob, akým k tomuto zápisu pristupovala Miss Berberian je nasledovný: tmavomodrá = jazz, červená = kontraalt (a lyrický kontraalt), čierna s paralelnými bodkovanými čiarami = *Sprechstimme*, čierna = dramatický výraz, fialová = Marlene Dietrich, žltá = koloratúra (a lyrická koloratúra), zelená = ľudový prejav, oranžová = orientálny, belasá = detský, hnedá = nazálny. Čierne štvorčeky označujú akýkoľvek hluk - "nehudobné" použitie hlasu, pri-

davných perkusií, mechanických alebo elektronických nástrojov. V texte sa vyskytujú samohlásky, spoluhlásky a slová z piatich jazykov: z arménskeho, ruského, talianskeho, francúzskeho a anglického. Všetky aspekty interpretácie (dynamika atď.), ktoré nie sú vyznačené, môžu byť slobodne zvolené spevákom.

John Cage

Alberto Caprioli (1959) študoval kompozíciu na konzervatóriu v Parme v triede C. Togniho, po absolvovaní sa zdokonaľoval v salzburgskom Mozarteu u B. Schaeffera. Štipendium rakúskej vlády mu umožnilo študovať na viedenskej Akadémii dirigovanie, pričom súčasne študoval zborové dirigovanie na konzervatóriu v Bologni, kde teraz pôsobí ako profesor na katedre orchestrálnej praxe. Caprioli sa zúčastnil na skladateľských seminároch K. Stockhausena a F. Donatoniho a na viacerých majstrovských kurzoch dirigovania (vo Weimare, v Nice, v Hilversume u K. Konradšina, u F. Ferraru počas Areny di Verona a u C. M. Giuliniho na sienskej Akadémii Chigiana).

V r.1985 získal mladý skladateľ čestné uznanie na Medzinárodnej skladateľskej súťaži v Avignone. V tom istom roku sa začal intenzívne zaoberať počítačovou hudbou v Stredisku počítačovej sonológie na univerzite v Padove, kde vytvoril aj svoje prvé diela z oblasti počítačovej hudby. Skladby Alberta Caprioliho pravidelne uvádzajú rozhlasové spoločnosti v Rakúsku, Taliansku a Nemecku. Jeho diela zneli na pódioch v Taliansku, Francúzsku, Nemecku, Rakúsku, Poľsku a Grécku. Hostoval ako dirigent rozhlasového orchestra ORF vo Viedni, v Štátnej opere Berlín, na medzinárodnom hudobnom festivale v Stuttgarte, v Rumunsku a v Taliansku, kde v Bologni viedol orchester Drážďanskej filharmónie. Významné súbory a rozhlasové spoločnosti sa na Caprioliho často obracajú s požiadavkou, aby pre nich zložil dielo k nejakej významnej udalosti (napr. pre multimediálny projekt Arche-Tektúry v Salzburgu, pre Bachovskú akadémiu v Stuttgarte a pre pripravovanú svetovú výstavu v r.1995, ktorú by mali realizovať spoločne mestá Viedeň a Budapešť. Alberto Caprioli je členom spoločnosti Bruna Madernu pre súčasnú hudbu na univerzite v Bologni a členom umeleckej rady divadla Teatro di Villa A. Mazzacorati. Gramofónová spoločnosť Intersound Pro viva v r.1989 vydala prostredníctvom vydavateľstva Sonoton v Mníchove profilovú CD platňu Alberta Caprioliho, venovanú jeho komornej tvorbe.

* Výber z diela: *Frammenti Dal Diario* pre klavír (1972-74), *Fantasia su "Canto notturno"* pre komorný

orchester (1976), *Abendlied* pre soprán a orchester (1977), *Meditazioni su "A su stesso"* pre komorný orchester (1977), *Omnia qui magni despexit lumina mundi* pre komorný orchester (1979), *Sonata in memoriam Alban Berg* pre klavír (1982), *Variazioni su un tema di Schumann* pre orchester (1982), *Canto* pre veľký orchester (1983), *Sonetti* pre ženský hlas a 10 nástrojov (1983), *Trio* pre klavír, husle a violončelo (1984), *del celeste confine*, fragment pre sláčikové kvarteto (1985), *Serenata per Francesca* pre 6 inštrumentalistov (1985), *A la dolce ombra*, fragment pre husle, violončelo a klavír (1985), *Dialogue* pre sólo kontrabas a 2 sláčikové kvartetá (1986), *Per la dolce silentio de la notte* pre klavír a mg. pás (1987), *Symphoniae I, II* pre husle sólo husle (1988), *Due Notturmi d'oblio* pre 10 nástrojov (1988), *"...il vostro pianto aurora o luna"* pre 5 inštrumentalistov (1988), *Intermedio I* pre amplifikovanú flautu a mg. pás (1989), *Synphonia III* pre husle sólo (1989), *Vor dem singenden Odem* pre fautu, basklarinet, husle, violončelo a klavír (1990).

Petr Eben (1929) študoval hru na klavíri v triede F. Raucha a kompozíciu v triede P. Bořkovca na pražskej AMU. Od r.1955 pôsobil na katedre dejín hudby Filozofickej fakulty Karlovej univerzity, v rokoch 1977-78 vyučoval skladbu na Royal Northern College of Music v Manchestri vo Veľkej Británii. Povedľa skladateľskej a pedagogickej práci je činný ako interpret, najmä ako citlivý spoluhráč a improvizátor na klavíri a organe. V dnešnom rozsiahlom skladateľskom diele P. Ebena zaujímajú významné miesto rozmanité vokálne skladby, najmä cykly komorných piesní a zborová tvorba. V oblasti inštrumentálnej hudby sa výrazne prejavuje autorov vzťah k organu; svedčia o tom medziiným dva koncerty pre organ.

Pre slohovú charakteristiku Ebenových skladieb je typický lyricko-dramatický výraz. Často sa inšpiruje antickými námetmi (oratórium na Platóna, ženské zbory *Odvěká kosmetika* na Ovídia) ako aj námetmi stredovekými (*Ubi caritas et amor*, *Poceta Karlu IV.*). Ebenovými inšpiračnými zdrojmi sú stále ľudová pieseň a stredoveká monódia. Pre jeho hudobnú reč je charakteristická voľná tonalita so zachovávaním tonálnych centier; zriedkavo nachádzame skladby atonálne.

* Výber z diela: *Hořká hlína*, kantáta pre barytón sólo, miešaný zbor a organ na text Jaroslava Seiferta (1959), *Chad gadyoh*, mužský zbor à cappella na text starej aramejskej piesne (1965), *Zpěv Ruth*

pre alt (barytón) a organ alebo klavír (1970), *Deset chorálových předeher pro varhany* (1971), *Mudrosloví (Katonis Moralia)*, baroková suita pre detský zbor à cappella na texty latinských prisloví, *Poceta Karlu IV.*, kantáta pre mužský zbor a orchester na text zakladajúcej listiny Karlovej univerzity (1978), *Fantasia pro violu a varhany* (1982), *Risonanza* pre harfu sólo (1986), *Nonet* (1988), *Sonata pro čembalo* (1988).

Helmuth Eder (1916) maturoval na učiteľskom ústave v Linzi v r.1937. Po vojne pôsobil na hudobnej škole v Eferdingu, v r.1947 absolvoval prvý kompozičný kurz u P. Hindemitha v Salzburgu (druhý v r.1950), od r.1948 vyučoval teóriu, skladbu a klavír na konzervatóriu v Linzi. Začiatkom päťdesiatych rokov navštevoval prednášky C. Orffa a J. N. Davida. V r.1967 sa stal profesorom kompozície na Mozarteu v Salzburgu, za svoje skladateľské dielo obdržal viacero vyznamenaní (A. Bruckner-Preis, T. Körner-Preis, H. Gleisner-Preis). Jeho skladby zneli na najznámejších medzinárodných hudobných festivaloch (Salzburger Festspiele, Carinthischer Sommer, Berliner Festwoche, Internationale Musikfestwochen Luzern, Bienale Zagreb...) v podaní popredných telies.

Helmuth Eder v minulosti využíval dodekafonickú techniku, v súčasnosti preferuje "pluralistický" spôsob kompozície. Nadväzuje na výdobytky, ktoré skladateľovi umožňujú integrovať do svojho osobného umeleckého jazyka najrôznejšie kompozičné techniky a prostriedky, počnúc modalitou až po seriálnu techniku a Klangfarbenmusic.

* Výber z diela: *Rhythmische Klavierstücke* op.18 (1953), *Streichtrio* op.28 (1957), *Konzert für Violine und Orchester* op.32 (1963), *Impressioni* pre sláčikové kvarteto op.43 (1966), *Syntagma* pre veľký orchester op.45 (1967), *"L'homme armé"*, koncert pre organ a orchester op.50 (1968-69), *Vox Media* pre organ op.53 (1970), *Melodia - Ritmica* pre 12 violončiel op.59/1 (1972-73), *Choral - Synfonie* pre veľký orchester op.60 (1975), *Doppelkonzert* pre violončelo, kontrabas a orchester op.70 (1978), *Concerto A. B.* pre komorný orchester op.78/1 (1982), *"...Missa est"* pre 3 sóla, 2 miešané zbory, chorálny zbor a 3 orchestrálne skupiny op.86 (1986), *3. Bläserquintett ("Begegnung")* op.91 (1988), *Mozart in New York*, opera v 3. dejstvách na libreto H. Rosendorfera (1990).

'Mouvements' pre čembalo op.44 vznikli v r.1965 počas pobytu na dalmatínskom pobreží. Sú spracované

prísne dodekafonicky, technikou, ktorú som v tom čase vo svojej tvorbe uprednostňoval. Čo sa týka hudobnej gestiky, päť hutne vypracovaných častí vytvára skôr drobný zvukový obraz, ktorý je navyše ešte zvýraznený perkusívnym charakterom nástroja. Toto všetko je však kompenzované motorickou rytmikou, ktorá obzvlášť dominuje v prvej a poslednej časti.

Helmut Eder

Leoš Faltus (1937) po absolvovaní brnenského konzervatória pokračoval v štúdiu skladby na JAMU, kde mali na neho veľký vplyv okrem V. Petrželku a Th. Schaefera aj M. Ištvan a C. Kohoutek. Hudobné vzdelanie si doplnil postgraduálnym štúdiom na JAMU v odbore elektronickej hudby a na Darmstadtských kurzoch. Pôsobí ako docent na Katedre hudobnej výchovy PdF MU a súčasne na Katedre skladby a dirigovania JAMU v Brne. Okrem pedagogickej práce sa venuje činnosti editorskej, teoretickej a publicistickej.

V počiatkoch svojej kompozičnej tvorby vychádzal z odkazu klasikov 20. storočia: Bartóka, Weberna. Súčasný prejav L. Faltusa je výsledkom syntézy ovplyvnenej zameraním brnenskej kompozičnej školy, ktorá asimilovala podnety janáčkovské, bartókovské, zvažila prínos Druhej viedenskej školy a hudby timbrot.

* Výber z tvorby: *Sonáta pre klavír* č.1 (1958), č.2 (1978), č.3 (1981), *Prológ, Nénie a Paian* pre dva klavíry (1968), *Musica profana I* pre husle, violončelo a klavír (1979), *Musica profana II* pre klarinet, trúbku a klavír (1982), *Symfónia* č.1 (1962), č.2 (1969), č.3 (1974), *Il giuoco (Hra)*, koncert pre klavír so sprievodom sláčikového orchestra a bicích nástrojov (1971), *Koncert pre kontrabas a 13 dychových nástrojov* (1973), *Orfeo* pre miešaný zbor, 5 dychov a bicie (1981), *Pantheodor Mundstock*, opera podľa novely L. Fuksa.

'*Jméno růže*' pro čtyři skupiny bicích (1991) je reflexií stejnojmenné knihy Umberta Eca, jak připomínají názvy jednotlivých částí: *Vyčkávání - Hodinky - Podle Apokalypsy - Trosky*. Premiéru v březnu t. r. uskutečnil soubor Dama - Dama.

Leoš Faltus

Frank Gerhardt (1967) študoval hudobnú vedu na Univerzite J. W. Goetheho vo Frankfurte nad Mohanom, od r.1988 študuje klavírnu hru a čembalo na frank-

furtskom konzervatóriu, v odbore kompozície je žiakom C. Kühnla. V r.1985 založil "If & Company" - skupinu, ktorá spája štýlové prvky klasickej hudby, elektronickej hudby a improvizácie. V r.1990 získal štipendium Richarda Wagnera. Jeho prvé diela vychádzajú v Zimmermann Verlag, Frankfurt.

Určujúcimi pre 'Nachtwärts' sú dve roviny, jedna procesuálno-dynamická a jedna meditatívno-statická. Procesuálnou - je pomalé ponorenie sa hudby do tmy, ako keď deň prechádza do noci. Nejde však o pohyb zo svetla do temnoty, noc zaujíma iba "svetlosť" inej kvality...

Meditatívno-statickou - je zvukovosť, reč častí (5 častí, 3 intermezá, 1 dospev). Podstatnou tu je skúsenosť z diaľky, samoty, z pocitu "po vnútornom počutí", ale aj skúmanie vlastných zvukov, jednotlivého tónu.

Frank Gerhardt

Vladimír Godár (1956) bol žiakom J. Pospíšila na Konzervatóriu v Bratislave a D. Kardoša na VŠMU. Už počas štúdia pracoval ako redaktor hudobného vydavateľstva Opus. Od konca osemdesiatych rokov pôsobí na Hudobnovednom ústave SAV. V rokoch 1988-89 absolvoval študijný pobyt na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst vo Viedni. V súčasnosti je šéfredaktorom obnoveného časopisu Slovenská hudba - Revue pre hudobnú kultúru.

Godár je najvýraznejším reprezentantom generácie, ktorá vstúpila do hudobného života začiatkom osemdesiatych rokov. Táto skupina stála v opozícii voči atonalite, neprehľadnej polyfónii, konštruktivismu až akademizmu niektorých starších kolegov. Tvorba Vlada Godára je charakteristická návratom k tradícii, jej reflexiou a konfrontáciou s prítomnosťou. Godár je citlivou osobnosťou, v ktorého tvorbe sa odrážajú doposiaľ nereflektované myšlienkové a významové súvislosti z dejín ľudskej kultúry. Vstrebaáva hudbu mnohých štýlov, v jeho hudbe sa striedajú kontrasty, momenty prekvapenia na pozadí neustále sa opakujúceho všespájajúceho prvku. Je majstrom dramatismu a výnimočnej expresivity.

* Výber z diela: *Ricercar pre štyri nástroje* (1977), *Kvinteto pre dychové nástroje* (1978), *Žalostné pesničky na slovenskú ľudovú poéziu* pre ženský/detský zbor, anglický roh, husle, cimbál a tympany (1979), *Dva fragmenty z Prvých dojmov Henry Michauxa* pre recitátora, saxofón, klavír a kontrabas (1980), *Trio pre husle, klarinet a klavír* (1980), *Grave. Passacaglia pre klavír* (1981), *Partita* pre 54 sláčikových nástrojov, čembalo, tympany

a trubicové zvony (1983), *Talizman*, nokturno pre husle, violončelo a klavír (1983), *Orbis sensualium pictus*, oratórium pre soprán, bas, miešaný zbor a orchester (1984), *Concerto grosso* pre sláčiky a čembalo (1985), *Sonáta na pamäť Viktora Šklovského* pre violončelo a klavír (1985), *Uspávanky Jána Skácela* pre ženský hlas, flautu, violončelo a čembalo (1986), *Dariačangin sad*, mýtus podľa Othara Čiladzeho pre sólovú violu, sólové violončelo a orchester (1987).

Hudba je pre mňa predovšetkým dramatické umenie. Už jej časová podstata k tomu smeruje. A tak ako je slovo stuhnutosťou metaforou, či kodifikovanou opodstatnenou asociáciou, tak je hudba pokusom o zakliatie časového diania pomocou zvuku do opodstatneného tvaru, v ktorom sa končí jej rast a ktorého opodstatnenosť sami verifikujeme prostredníctvom nášho zážitku, nášho poznania (preto je hudba o.i. výzvou k autentickejšť). Preto ma priťahuje i iné časové umenia, konfrontácia ich procesovosti s procesovosťou hudby. Ich zákonitosti sa začali omnoho skôr skúmať ako zákonitosti formovania hudby. Inšpiratívne môže byť fázovanie reči, ako ho poznáme z Quintilianových základov rétoriky, či fázovanie tragédie skúmané v Aristotelovej Poetike alebo zákonitosti výstavby alžbetínskej hry. Fázovitosť s povahou zákonitosti je i črtou akýchkoľvek zážitkov. Očakávanie, vybitie a uvoľnenie sprevádzajú reakciu živých bytostí na akýkoľvek podnet okolia (Kepiški). Mágia času a jeho štrukturácia je to, čo priťahuje autora i to, čo priťahuje poslucháčov. Myslím, že fascinácia časom (ktorý má i historický, nadindividuálny rozmer) je i príčinou môjho využívania polyštýlovosti; táto umožňuje prechádzku po ľudskej minulosti i relativizujúci odstup od súčasnosti i konfrontácie významových rozporov z nej vyplývajúcich.

Vladimír Godár

Peter Michael Hamel (1947) sa od piatich rokov venoval hre na klavíri, neskôr sa učil hrať aj na husliach, violončele a lesnom rohu. V rokoch 1965-70 študoval kompozíciu na Staatliche Hochschule für Musik v Mnichove u F. Büchtera a G. Bialasa. Štúdium hudobnej vedy ukončil u Thrasybulosa Georgiadesa a C. Dahlhausu, taktiež absolvoval štúdium sociológie a psychológie v Berlíne. Spolupracoval s L. Ferrarim a C. Orffom (1969-74) a na multimediálnom projekte s J. Riedlom. Od r.1971 interpretuje vlastné diela ako klavirista, organista, spevák a ako aktér EA kompozícií. Intenzívne sa venuje štúdiu mimoeurópskych tónových systémov a orientálnych

spôsobov spevu. Je nositeľom viacerých skladateľských cien, spoluzakladateľom výchovného projektu "Freien Musikzentrum" v Mníchove, v rokoch 1985-86 pôsobil ako composer in residence pri Arts Council Ireland.

* Výber z diela: *Klangspirale* pre 13 inštrumentalistov alebo pre 3 orchestrálnu skupinu (1977), *Miniaturen I* pre harfu (1978/1980), *Erstes Streichquartett* (1980), *Rasa*, 5 kusov pre miešaný zbor, klavír, tabla a tanpura (1979/1981), *Säume der Zeit I* pre ženský hlas a mg. pás (1980), *Säume der Zeit II* pre klarinet a mg.pás (1980), *Von Traum und Tod*, 3 orchestrálnu kusy z javiskového diela "Ein Menschentraum" (1980), *Gestalt* pre orchester (1980), *Gralbilder* pre orchester (1981/82), *Klangvorstellung* pre miešaný zbor, anglický roh, basklarinet, fagot, dva klavíry a orchester (1982), *Stimmen für den Frieden* pre husle, miešaný zbor a obligátny klavír, *Miniaturen II* pre gitaru (1982/83), *Semiramis*, hudba v troch častiach pre orchester (1983), *Kassandra - Starrend von Zeit und Helle*, lyrická opera pre mezzosoprán, šesťhlasný ženský zbor a orchester na básne E. Arendta (1984), *Zweites Streichquartett* (1985/86), *Lichtung*, symfonická suita pre orchester (1985).

Juraj Hatrik (1941) absolvoval VŠMU v kompozičnej triede A. Moyzesa v r.1963. Pôsobil ako pedagóg na Konzervatóriu v Košiciach, neskôr pracoval na katedre hudobnej teórie VŠMU v Bratislave. Po r.1971 pracoval ako odborný pracovník Slovenského hudobného fondu. Od r.1990 pôsobí opäť na VŠMU ako docent. Keď hovoríme o hudbe J. Hatrika, nemožno obísť jeho intenzívny záujem o literatúru a filozofiu. Zda najlepšie vystihuje základnú črtu jeho tvorby prvok konfrontácie, dvojpoľovosti - či už ide o filozofický podtext (boj dobra a zla, konfrontácia sna a reality) alebo hudobné riešenie kompozície (kontrast racionálneho a emocionálneho, tradičného so súčasným, použitie série na pozadí harmonických vzťahov). Významným znakom Hatrikovej osobnosti je jeho záujem o najmladšiu generáciu poslucháčov. Je jedným z priekopníkov netradičných spôsobov hudobnej výchovy, autor hudobnových projektov a scénických kompozícií či inštruktívnych skladieb.

* Výber z diela: *Canto responsoriale* per due cori e timpani (1965), *Introspekcia na latinské texty* pre soprán sólo a komorný orchester (1967), *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* pre recitátora, tenor, miešaný zbor a orchester podľa básne M. Válka (1967), *Dvojportrét* pre orchester (1970), *Sonáta*

- *ciaccona pre klavír* (1971), *Da capo al fine* (Spev o ľudskom živote), *poéma pre veľký orchester* (1972-73), *Denník Táni Savičevovej*, *monodráma pre soprán a dychové kvinteto* (1976), *Fragmenty z denníka pre ženský zbor* (1977), *Šťastný princ*, *hudobnoscénická kompozícia na motívy O. Wilda* (1978), *1. symfónia 'Sans Souci'* (1979), *Ponorená hudba* pre soprán, husle sólo a 12 sláčikových nástrojov (1982), *Organová hudba* pre bas, miešaný zbor a organ na texty R. M. Rilkeho a E. Meistera (1982), *Vox memoriae - Hlas pamäti*, *cyklus pre štyroch inštrumentalistov* (1983), *Moment musical avec J. S. Bach*, *komorná kantáta pre soprán, flautu, lesný roh, kontrabas a klavír* (1985), *2. symfónia 'Victor'* pre zbor, tenor sólo a orchester na text V. Jaru (1987), *Diptych* pre klavírne trio (1988), *Adamove deti*, *tragifraška pre 8 spevákov, klaviristu a komorný orchester na texty slovenských ľudových prísloví a porekadiel* (1991).

Obe skladby, ktoré sa ocitli na programe festivalu, som napísal pred završením tridsiatky. Hoci som si vždy myslel, že môj "genetický kód" skladateľa je naprogramovaný na dlhé dozrievanie, pohľad späť ma presvedča o tom, že základné charakteristiky, na ktoré som dosiaľ upnutý, sa v podstate nezmenili... Ktosi to nazval "dvojportrétovosťou" a mohli by sme tomu dať veľa iných mien. Je isté, že čoraz viac si polarity a protiklady vo viacerých svojich skladbách uvedomujem ako výraz protikladnosti seba samého, ako komunikáciu so svojim "alter ego"...

'Canto responsoriale' z r.1966 s konfrontáciou až naturalisticky expresívneho sveta Mihálikových Trápok (žena, krájajúca vlastné srdce...) a extaticky transcendujúcej Chvály svätej lásky bl. Pavla z 1. listu Korintánom, bolo vlastne prvým signálom o mojom vnútornom uspošobení, prvou snahou vzdorovať jungovskému Tieňu muzikantskou kreativitou. Až po ňom prišiel orchestrálny 'Dvojportrét' (Don Quijote versus Sancho Panza), thákurovský dvojzbor 'Večná hra' (vták v klietke - vták na oblohe) a veľa podobných projektov, hoci nie vždy v danom zmysle tak transparentných... Naposledy som konvergenciu dvoch princípov, symbolizovaných detskou riekankou na Feldeka (Babkino ticho) a vlastnou sakrálnou melódiou na omšový text Gloria uplatnil v klavírnom triu z r.1988 (Diptych). Používané hudobné prostriedky sa za to štvrtstoročie vyvíjali a menili, no "môj problém" - ako vidno - zostáva... Určitý rozdiel tu však je: kým konvergencia v 'Canto responsoriale' ústi do oslavného fotissima, 'Diptych' sa stráca v absolútnom pianissime, podobne ako jeho predchodkyňa - 'Ponorená hudba'.

Ďalší jungovský archetyp - ako sa mi to javí dnes

- sa prejavuje v neustálej snahe dramatizovať, analyzovať, spracovať detstvo, spomienky naň a na matku, vydolovať esenciu vlastnej minulosti spod masky, za ktorou sa odohrával môj "prvoplánový" život... V tomto zmysle je klavírna 'Sonáta-ciaccona' z r.1969 predobrazom mojich rôznych "hlasov pamäti". Melódia, ktorá je v nej základom variačného procesu, akousi idéou fixe, v jadre pochádza z čias mojich prvých pokusov o komponovanie...

Možno málo spomínam hudbu samotnú, štýl svojej kompozičnej práce, vzory, svoje estetické krédo... Úprimne: tieto veci stáli u mňa vždy v druhom pláne. Bez rozpakov som siahla a siaham za všetkým, čo asociuje s mojou "psychodramou". Materiálový purizmus, to nie je moja poloha. Priklon k deťom, ktorý ma zachránil po znemožnení pedagogickej práce na VŠMU, implikoval inú optiku, zabránil do značnej miery tomu, aby som sa cítil v nejakom "gete", hoci normalizácia išla svojou cestou. Ale to by bola ešte dlhá reč... Ako z týchto fragmentárnych úvah vyplýva, u mňa osobne nejde ani tak o "rehabilitáciu" toho, čo som robil pred "normalizáciou" v sedemdesiatych rokoch, ako skôr o odpoveď na otázku - "som už konečne habilitovaný?"

Juraj Hatrík

Roman Haubenstock-Ramati (1919) navštevoval konzervatórium už počas gymnaziálnych štúdií, v rokoch 1938-41 študoval kompozíciu a muzikológiu vo Ľvove (A. Malawski a J. Koffler). Po vojne viedol časopis Ruch muzyczny, v rokoch 1974-50 bol vedúcim hudobného oddelenia Poľského rozhlasu v Krakove. V roku 1950 založil Central Music Library v Tel Avive, kde žil až do r.1957 a taktiež tu niekoľko rokov vyučoval na Hudobnej akadémii. Istý čas spolupracoval so Studio des Recherches de Musique Concrète v Paríži a v r.1957 bol pozvaný hudobným vydavateľstvom Universal Edition do Viedne, kde pracoval ako lektor pre novú hudbu. V r. 1960 získal rakúske štátne občianstvo, od r.1973 vyučuje na Hochschule für Musik kompozíciu. Popritom prednášal na mnohých hudobných vysokých školách a medzinárodných skladateľských kurzoch.

Prijal techniku seriálnej kompozície, rozvíjal predovšetkým tzv. hudobnú grafiku a nové spôsoby hudobnej notácie. Známe sú jeho zhudobnené scény z Beckettovho Čakania na Godota *Credentials* or *"Think, think Lucy"* pre speváčku a osem nástrojov (1960), ktoré môžu hrať čo chcú, vokálny part predpisuje aj koktanie, kašľanie, zavýjanie a pod.

* Výber z diela: *Les Symphonies des timbres* pre orchester (1957), *Petite musique de nuit* pre

orchester (1958), *Mobile for Shakespeare* pre hlas a 6 hudobníkov (1958), *Vermutungen über ein dunkles Haus* pre 3 orchestre (1963), *Amerika*, opera v dvoch častiach podľa novely F. Kafku (1962-64), *Klavierstücke I* (1965), *Multiple I-VI* pre dva až sedem nástrojov (1965), *Tableau I-III* pre orchester (1967-70), *Symphonie "K"* pre orchester (1969), *Shapes II* pre organ, klavír, čelestu a čembalo (1973), *Sláčikové kvarteto č.1* (1973), *Sonans* pre šiestich vokalistov (1974), *Sláčikové kvarteto č. 2* (1977), *Symphonien* pre orchester (1977), *Ulysses*, baletná hudba pre mg. pás (1977), *Koncert pre čembalo a orchester* (1954-78), *Benédictions* pre soprán a 9 účinkujúcich (1951-78).

Ivan Hrušovský (1927) študoval kompozíciu na Konzervatóriu v Bratislave u A. Moyzesa a zároveň navštevoval prednášky z hudobnej vedy, filozofie a estetiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského. VŠMU absolvoval v r.1957 (tiež u A.Moyzesa). Po krátkom pobyte na Ústave hudobnej vedy SAV pôsobí od r.1953 až dodnes ako pedagóg hudobnej teórie, od r.1984 aj ako profesor skladby na VŠMU.

Hrušovského tvorba je poznamenaná jeho syntetickým myslením, ktoré do seba poníma výdobytky európskej tradície a zároveň si vyberá prvky z moderných súčasných kompozičných metód a štýlov. Ich konfrontáciu prináša najmä jeho prvé tvorivé obdobie. Nasledujúca etapa spadajúca približne do sedemdesiatych rokov je charakteristická voľbou vokálnych a zborových obsadení. S tým súvisí hlbšia koncentrácia výrazových prostriedkov, čo neskôr využil pri navrátení sa ku komornej a orchestrálnej tvorbe. Pre slovenskú hudobnú kultúru je významná i autora teoretická a publicistická činnosť.

* Výber z diela: *Proti smrti*, trilógia kantát (1., 2. - 1961; 3. - 1965), *Musica nocturna per archi* (1970), *Madrigalová sonáta*, zbor (1974), *Konfrontácie* pre veľký orchester (1979), *Suita quasi una fantasia* pre komorný sláčikový orchester (1980), *Sláčikové kvarteto* (1983), *Canticum pro pace*, oratórium pre recitátorku, mezzosoprán sólo, bas sólo, miešaný zbor a veľký orchester (1985), *Hudba V. Hložníkovi*, symfonická freska (1986), 1. symfónia pre veľký sláčikový orchester (1988).

'Canti'- cyklus pre komorný miešaný zbor à cappella (12 - 14 spevákov) vznikol v r.1978 na podnet Slovenského komorného zboru s dirigentom L. Holáskom, ktorý aj dielo premiéroval. 'Canti' sa skladajú z týchto častí:

1. Preludio - na textový fragment z Vergiliovho

eposu Aeneis 'Sic itur ad astra' (Tak smerujeme ku hviezdám). Hudba je tu postavená na postupnej polyfonickej gradácii od preludujúceho začiatku až k strmému vrcholu, po ktorom prechádza do veľkého stíšenia.

2. Continuum - na striedanie fonetických slabík -danana- a -divida- s rozmanitým delením a následnosťou. Aj tu je faktúra polyfonická, s komplementárnym vrstvením rytmických modelov. Väčšina skladby je v dynamike p a pp, zvukový priebeh by mal byť hravý, šumivý, s miernym rytmickým vyostrením.

3. Echo - na textový dialogický fragment z Ovidiových Metamorfóz, časť 'Narkissos et Echo'. Na známom dialógu dvoch mytologických bytostí, Narcisa a víly Echo, sa rozvíja hra volania a ozveny pri viaczborovom obsadení. Celá skladba je postavená na výrazne zvukomalebnom princípe s použitím netradičných techník (vibráto, glissandá, šepot, recitácia, malá aleatorika).

4. Concertino - ako pri Continuu na fonetické slabiky -divida-, -dividava-, -tinana-, -tinatina- a pod. Názov skladby poukazuje na voľnú vokálnu transpozíciu formy barokového inštrumentálneho koncerta grossa s jeho dialogickým priebehom sólo - tutti. V Concertine sú použité prakticky všetky moderné vokálne techniky, čím sa stáva interpretačne maximálne náročné.

5. Ad infinitum - na textový fragment z Vergíliových Bukolík (10. ekloga) 'Omnia vincit amor...' (Nad všetkým víťazí láska). V skladbe je predovšetkým uplatnená malá aleatorika. Po dôraznom akordickom vrchole sa hudba aleatoricky rozplýva do stratená. Aj tu sú zvukovo využité niektoré slabiky textu -niania-, -vinia- a pod.

Ivan Hrušovský

Viera Janárčeková (1944) po absolutoriu konzervatória (klavír, 1961) navštevovala majstrovskú klavírnú triedu na AMU v Prahe, pracovala ako pedagóg i ako koncertná klaviristka. Od r.1971 žije v Nemecku, kde študovala popri iných aj u R. Firkušného. Od r.1981 sa zaoberá iba kompozíciou a výtvarným umením.

Dielo Janárčekovej - hoci je v kompozícii iba samouk a venuje sa jej intenzívne asi jedno desaťročie - prezrádza bohatú fantáziu a náklonnosť k experimentu. Znalosti kompozičných techník, možnosti hudobných nástrojov sú základom, z ktorého vyrastá stavba jej kompozícií. Kombináciou rôznorodých artikuláčnych spôsobov, komplikovaných simultánnych rytmov, rôznych šumov a "nehudobných" zvukov ako i recitácie, vytvára zaujímavý obraz konfrontácie ľudského života, reality s vnútorným

životom hudby.

* Výber z diela: *Mimikry bei Nacht*, sláčikové kvarteto (1983), *Vom Kahlschlag zur Lichtung*, sláčikové kvarteto (1984-85), *Ernstfall*, sláčikové kvarteto (1985-86), *Donna Laura*, dramatická scéna pre mezzosoprán a 13 inštrumentalistov, *Lieder auf der Flucht* pre mezzosoprán, 3 flauty, trúbku, kontrabas, klavír a bicie (1987), *Pausenfabrik*, sextet pre klarinet, basklarinet, trombón, kontrabas, klavír a bicie (1987), *Medzi "on" a "off"* pre hlas, flautu, klarinet, hoboje a klavír, *10 variácií na slovenskú tému* pre 4 flauty, *Antiphönix* pre 8 violončiel (1990), *Beschattungstheater* pre 4 violončelá (1990).

Pál Járdányi (1920-1966) študoval husle na Hudobnej akadémii v Budapešti u E. Zathureckého a navštevoval súkromne hodiny kompozície u L. Bárdosa. V r.1938 bol prijatý do kompozičnej triedy Z. Kodálya na akadémii. Už počas štúdií zbieral ľudové piesne. Po absolutoriu sa venoval publicistickej činnosti a v r.1946 nastúpil na akadémiu, kde vyučoval do r.1959. Od r.1948 pracoval tiež v ústave Akadémie vied, najprv ako výskumný pracovník v etnomuzikologickom oddelení a od r.1960 ako vedúci oddelenia. V r.1948 získal ocenenie na súťaži skladateľov pri príležitosti Festivalu Budapest Bartók. V rokoch 1952, 1953 obdržal Erkelovu cenu, v roku 1954 bol vyznamenaný Kossuthovou cenou.

* Výber z diela: *Sinfonietta* pre sláčiky (1940), *Sonáta pre dva klavíry* (1942), *Sonáta pre husle a klavír* (1944), *Sláčikové kvarteto č.1* (1947), *Divertimento concertante* (1948-49), *Sonatina pre flautu a klavír* (1952), *Vörösmarty Symphony* (1953), *Variácie* pre dvojho huslí a violončelo (1954), *Quartettino* pre trojho huslí a violončelo (1956), *Sláčikové trio* (1959), *Vivente e moriente* (1963).

Zoltán Jeney (1943) kompozíciu študoval u Z. Pongrácza v Debrecene, u F. Farkasa na Hudobnej akadémii v Budapešti (1961-66) a u G. Petrassiho na Accademia di Santa Cecilia v Ríme (1967-68). V r.1970 spolu s P. Eötvösom, Z. Kocsisom, L. Sárym, A. Simonom a L. Vidovszkym založili Budapeštianske štúdio novej hudby, kde pôsobil ako skladateľ a aj ako interpret (klavír a bicie nástroje). V r.1985 strávil štyri mesiace na štipendijnom pobyte v USA na Columbia University v New Yorku. Roky 1988-89 strávil v Západnom Nemecku ako štipendista DAAD.

v r.1986 ho pozvali na Hudobnú akadémiu do Budapešti vyučovať inštrumentáciu. Roku 1984 boli vybrané jeho *Twelve Songs* medzi "Recommended Works" na Medzinárodnej tribúne skladateľov UNESCO a v r.1987 skladba *Birdcall* bola opäť jednou z "Recommended Works". V r.1982 Jeney získal Erkelovu cenu a v r.1988 bol vyznamenaný cenou Bartóka-Pásztoryho.

* Výber z diela: *Omaggio* pre soprán a orchester na báseň Lörinca Szabó (1966), *Mandala* pre 3 elektrické gitary (1972), *Round* pre klavír, harfu a čembalo (1972), *Soliloquium* č.1 pre flautu (1967), č.2 pre husle (1974-78), č.3 pre klavír (1980), č.4 pre organ (1980), č.1a (*Cancrizans*) pre flautu (1982), *Sostenuto* pre orchester (1979), *Fantasia su una nota* pre ľubovoľný komorný ensemble (1984), *Interludium in hoquetus* pre štyroch hráčov na bicích nástrojoch (1988), *etwas getragen* (*Sostenuto* - druhá verzia) pre sláčikové kvarteto (1988).

Miroslav Kabeláč (1908-1979) študoval kompozíciu na Pražskom konzervatóriu v triede K. B. Jiráka a dirigovanie u P. Dědečka a na jeho majstrovskej škole klavír u V. Kurza. Od r.1932 pracoval v pražskom rozhlasu ako dirigent a jeden z prvých hudobných režisérov. Od r.1958 pôsobil ako profesor Pražského konzervatória. Predznamenal úspešný tvorivý vývoj svojich žiakov: Z. Lukáša, J. Málka, J. Krčka, J. Slimáčka a I. Loudovej. Kabeláč s obľubou vychádzal z prostého materiálu, často ľudovo zafarbeného, ktorý však uvádzal do nekonvenčných štýlových súvislostí. Ďalšími kompozičnými rysmi, typickými pre celé skladateľovo dielo sú pevnosť formovej štruktúry, výrazná inštrumentácia a využitie umelých modov. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov nadviazal na rad podnetov Novej hudby bez toho, aby prerušil kontinuitu svojho dovtedajšieho vývoja. Jeho kantáta *Neustupujte!* a *1.symfónia*, v ktorých Kabeláč výrazne využíva bicie nástroje, viedli súbor Les Percussions de Strasbourg k objednávke skladby pre svoje obsadenie. Tak vzniklo *8 invencií* pre bicie nástroje, ktoré boli prvýkrát predvedené v r.1965 v Strasbourg ako balet a odvtedy malo dielo vyše tisíc repríz. Nahrávka pre firmu Philips bola ocenená Grand Prix Edison. Diela sa neskôr ujímali mnohé skupiny bicích nástrojov a baletné súbory (napr. súbor Alvina Aileyho z New Yorku).

* Výber z diela: 8 symfónií (I.-1942, II.-1946, III.-1957, IV.-1958, V.-1960, VI.-1962, VII.-1968, VIII.-1970), *Cizokrajné motívy* pre klavír op.38

(1959), *Otto ricercatori* pre bicie nástroje op.51 (1966-67), *E fontibus Bohemicis* (6 obrazov z českých letopisov op.55, EA kompozícia (1965-72), *Pro-mény I nejstaršího českého chorálu Hospodine pomiluj ny* pre miešaný zbor, sólový barytón, mužský zbor a sólový vyšší ženský hlas op.57 (1979).

Jan Klusák (1934) študoval na AMU u J. Řídkého a P. Bořkovca v rokoch 1953-57. Odvtedy pôsobí ako skladateľ v slobodnom povolaní, tiež ako filmový a divadelný herec, spisovateľ próz a libriet k vlastným operám. Vo svojom skladateľskom vývoji prešiel postupne vplyvmi neoklasicizmu, dodekafónie a seriálnych techník Druhej viedenskej školy, ale hlásil sa aj k vzorom ako sú A. Bruckner a G. Mahler. Vyzretým dielom tohto obdobia sú *Variace na Mahlerovo téma* (1962). Autorovým celoživotným zámerom je materiálová úspornosť webernovského typu. Pri formovaní vlastného štýlu zohrala určitú úlohu astrologia a magické praktiky, svoju kompozičnú metódu nazýva novoplatónskou. Jeho osobné zameranie charakterizujú aj autori, ktorých texty najradšej zhudobňoval: Halas, Holan, Kafka, Sofokles, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Dostojevskij a Biblia. Svoj zmysel pre humor prejavil v hudbách pre divadlo Jára Cimrmana (*Hospoda na mýtince*, 1969 a *Úspěch českého inženýra v Indii*, 1973). Jeho skladby boli často hrané v zahraničí, v r.1963 bola *I. Invence* pre komorný orchester ocenená na Medzinárodnom biennale mladých umelcov, v r.1980 uviedol G. Roždestvenskij ako recitátor a dirigent skladbu *Čtyři malá hlasová cvičení na texty F. Kafky*.

* Výber z diela: 3 Symfonie (I.-1956, II.-1959, III.-1960), *Čtrnáct variací na vlastní téma* pre orchester (1965), *Rondo pre klavír* (1967), *Sonáta pre bicí nástroje* (1974), *III. smyčcový kvartet* (1975), *Smuteční monodie za Igora Stravinského* pre orchester (1972), *Sbohem a šáteček*, sedem piesní na V. Nezvala pre vysoký hlas a klavír alebo orchester (1979), *Variace pro dvě harfy* (1982), *Cokolí chcete*, opera v dvoch dejstvách podľa Shakespeara - Večer Trojkrálový (1985), *Král se zlatou maskou*, balet na libreto L. Fialku podľa M. Schwoba (1986), *Héró a Leandros*, balet na libreto M. Drottnerovej a H. Jemelíkovej (1988).

Všetchny tři uvedené skladby vyžadují v obsazení kromě dechového souboru ještě sólový hlas. V '*Príslovích*' je to hluboký zpěvní hlas. Text skladby vybral autor z veršů Knihy Přísloví podle Bible kralické, které sestavil do čtyř částí. Zhudebnil je způsobem, jenž se v té době řadil mezi průbojně

české skladatele nastupující generace, kteří hledali své vzory v hudbě B. Martinů a novoklasicistické tvorbě I. Stravinského, jenž ovšem sám v té době už byl jinde. Apartní tón novoklasické hudby zvládl mladý skladatel velmi zdatně už v dřívější tvorbě, ale nedosáhl vnitřního uspokojení - zvlášť kdy se chystal zhudebnit autora, jenž ho už dávno mocně přitahoval. Drobné prózy F. Kafky se nedali zhudebnit tak jako *'Přísluví'*. Ale jak?

V rozjitřeném rozpoložení hledal Klusák řešení u Mahlera a u druhé vídeňské školy. V kritickém okamžiku, kdy přistoupil ke zhudebnění, *'Malých hlasových cvičení na slova Franze Kafky'*, byly přinejméně dva rozhodující motivy pro to, aby po zlomu, který odděluje jeho dřívější tvorbu od té, která začíná *'Hlasovými cvičeními'*, Klusák se dal cestou avantgardy přes druhou vídeňskou školu. Jeden motiv představuje pocítovaná nutnost změny tvůrčího postoje při zhudebnění slov F. Kafky, jak jsme se o tom zmínili výše. Druhý je v tom, že tato cesta byla v daném historickém momentu vhodná a účelná pro skladatelské postupy, jež vyvinula druhá vídeňská škola. Pro skladatele avantgardní hudby v letech šedesátých u nás bylo podstatné projít dodekafonním hudebním myšlením. Čtyři malá hlasová cvičení vyžadují v obsazení kromě souboru dechových nástrojů ještě recitátora, který přednáší texty F. Kafky. Přestože od *'Přísluví'* do ukončení skladby *'Hlasových cvičení'* neuplynulo ani tři čtvrtě roku, dělí obě skladby světy, i když dodekafonické postupy zde ještě nebyly uplatněny.

'Sonátu pro housle a dechové nástroje' komponoval Klusák v letech 1964/65. Jeho kompoziční myšlení bylo často zaujato dvěma zdánlivě protichůdnými strategiemi. Na jedné straně vytvořil skladbu od nejmenších detailů až do celkové koncepce z jediného principu - v mezním případě je to idea "uzavřeného kruhu". Na straně druhé budovat skladbu od střetu dvou nesnášenlivých tendencí, na rozvíjení konfliktu dvou vylučujících se živlů. *'Sonáta pro housle a dechové nástroje'* staví do popředí druhou z uvedených strategií. Konfliktní živly jsou dodekafonie, kterou se řídí faktura hučení věty v dechovém souboru a proti ní modální diatonika u partu sólových houslí intonujících středověkou antifonu Media vita in morte sumus. Skladba má tři části, přičemž třetí část je seriální modifikací části první. Ve střetu mezi modální diatonikou v houslích a dodekafonií v dechovém souboru je v první části diatonická zložka potlačována stažením melodických postupů do souzvuků a užitím širokých intervalových poloh, takže melodický průběh chorálu se zastírá jen mistry. Naproti tomu ve třetí části zní chorál v souvislích melodických liniích houslí, stoupá do stále vyšších oktávových poloh, zatímco prořídí

dodekafonická faktura proložená dlhými pauzami ustupuje do pozadí. Zároveň však skladební tónový materiál prvej a tretej časti predstavuje prvek protichúdnej stratégie jediného princípu oboch častí, i keď v tomto prípade shoda tónového materiálu není postrehnuteľná.

Eduard Herzog

Peter Kolman (1937) kompozíciu študoval na Konzervatóriu a VŠMU v Bratislave, absolvoval v triede J.Čikera (1961). Pracoval v Čs. rozhlas, najskôr ako redaktor a od r.1965 ako dramaturg novovytvoreného Experimentálneho (neskôr Elektroakustického) štúdia. Bol spoluorganizátorom Smolenických seminárov Novej hudby. Po problémoch spôsobených situáciou v sedemdesiatych rokoch sa rozhodol opustiť republiku a od r.1977 žije vo Viedni, kde pracuje ako redaktor hudobného vydavateľstva Universal-Edition.

Hudba Petra Kolmana je ovplyvnená Druhou viedenskou školou a jej nasledovníkmi. Najmä vo svojich prvých skladbách sa vyrovnával s dodekafonickými a serialistickými tendenciami. Intenzívne reagoval na avantgardné tendencie päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, jeho tvorbu charakterizovala prepracovaná inštrumentácia, kombinácia kompozičných techník, zmysel pre kontrast a farebnosť. Patrí k priekopníkom elektroakustickej hudby na Slovensku, kde plne uplatnil svoje sklony k experimentu. Jeho diela odzneli na mnohých medzinárodných hudobných festivaloch (Varšava, Palermo, Budapešť, Bourges a i.).

* Výber z diela: *Partecipazioni per 12 stromenti* (1962), *Štyri orchestrálne kusy* (1963), *Panegyrikos* pre 16 nástrojov (1964), *Monumento per sei milioni* (1964), *Molizácia mobile* pre flautu a vibrafón (1965), *D 68*, EA skladba (1969), *Pomaly, ale nie príliš*, EA skladba (1972), *9 1/2*, EA skladba (1976), *Hudba pre 14 sláčikových nástrojov* (1978), *Ako výdych blaženosti* pre husle a klavír (1978), *Jeu de Touches* pre organ (1986).

Vojin Komadina (1933) študoval kompozíciu na Hudobnej akadémii v Belehrade u M. Logara, pokračoval u B. Trudiča na Hudobnej akadémii v Sarajeve. Zastával rôzne funkcie v inštitúciách Sarajevského rozhlasu a televízie a zároveň prednášal na Hudobnej akadémii v Sarajeve. Je členom Akadémie vied a umení Bosny a Hercegoviny.

v priebehu svojej umeleckej kariéry Komadina experimentoval s atonálnymi, seriálnymi a aleatorickými technikami, spolupracoval s elektronickým štúdiom Radio-Beograd. Pre jeho tvorbu je charakteristická syntéza moderných, "európskych" trendov s individuálnou folkloristickou orientáciou.

* Výber z diela: *Prelúdium pre modrú riek* pre orchester, symfónia *Most*, piesňový cyklus *Rozkvitnutá čerešňa* pre soprán, flautu a bicie nástroje, kantáta *Heroický triptych*, *Mikrosonáty* pre komorný orchester, *Pohľad*, piesňový cyklus pre alt a komorný orchester, *Koncert pre klavír a orchester*, balety *Satan* a *Žena Hasana Agu*.

Marek Kopelent (1932) študoval kompozíciu na hudobnej fakulte AMU u J. Řídkého 1951-55. V rokoch 1956-71 bol zamestnaný ako zodpovedný redaktor pre súčasnú hudbu v redakcii Supraphonu. Od roku 1965 bol umeleckým vedúcim súboru Musica Viva Pragensis. Už od šesťdesiatych rokov sa jeho tvorba uplatňuje v celoeurópskom meradle, jeho diela boli hrané na festivaloch Varšavská jeseň (1964, 1981), v Donaueschingene (1966, 1968), v Grazi (1971), vo Wittenne (1973-75, 1980), Norimbergu (1973). Pôsobil ako člen porôt medzinárodných skladateľských súťaží v Rio de Janeiro, Biennale de Paris a programovej poroty festivalu ISCM (1976) v NSR.

Jeho absolventská skladba, symfonická báseň *Satane-la* podľa J. Vrchlického, bola štýlovo orientovaná na romantizmus. Po skončení štúdií hľadal Kopelent cestu ako sa vymaniť z neskororomantických vplyvov svojho učiteľa. Od roku 1959 sa zoznamoval s princípmi Druhej viedskej školy a avantgardy päťdesiatych rokov. Nová hudba ho priťahovala organizáciou hudobného materiálu, jeho aplikáciou v čase, tektonikou; dávala mu podnety k hľadaniu nových zvukov, k riešeniu nových foriem.

* Výber z tvorby: *Smyčcový kvartet č.3* (1963), *Hudba pro 5* (1964), *Rozjímaní* pre komorný orchester (1966), *Praštěné písničky* pre detský zbor (1967), *Sonáta pro 11 smyčcových nástrojů* (1973), *Koncert pro cimbál a orchestr* (1976), *Il Canto deli augei*, ária pre soprán a orchester (1978), *Toccata pro violu a klavír* (1978), *Legenda* pre miešaný zbor, recitátora a orchester na texty stredovekých svätovojtešských legend (1981), *Zjitřený zpěv pro barytón a žesťové kvinteto* (1982-83), *Laudatio pacis*, oratórium na slová J. A. Komenského (1975) - spoločné dielo troch skladateľov (P. H. Dittrich, S. Gubajdulina, M. Kopelent).

Skladbu 'Co zpíval kos zatčenému' jsem napsal na počátku roku 1989 pre komponovaný pořad francouzské zpěvačky Ireny Jarské na obecné humanistické téma. Báseň ze sbírky Dům strach Jana Zahradníčka jsem přeložil do francouzštiny s bývalým francouzským kulturním attaché, básníkem Yves Bergeretem. Obsazení bylo dáno složením skupiny, jež paní Jarskou doprovázela. K premiéře mělo údajně dojít až o vácích 1990, ale nemám o tom žádnou zprávu. Považuji tedy uvedení skladby paní Sigune von Ostenovou v Československu za faktickou premiéru.

'Hudba pro 5' vznikla v r.1963 z popudu Petra Kotíka pro soubor Musica viva pragensis. Návrat tónu "e" člení skladbu do úseků, které jsou charakterizovány rozličnými strukturami. Hráči mají značnou míru svobody určovat vlastní volbou v detailu jak tónový materiál tak jeho hustotu v čase. Původně se skladba hrála podle velkých stopek stojících na podstavci na místě dirigenta. Notový obraz v partitúře (z níž hráči hrají a sledují se vzájemně ve své hře) s tím také počítá. Premiéra skladby se odbyla na zájazde souboru MVP v roce 1964 ve Skandinávii.

Marek Kopelent

Heinz Kratochwil (1933) po maturite na gymnáziu v Mödlingu študoval na viedenskej univerzite germanistiku a na Musikhochschule hudobnú výchovu a kompozíciu (E. Tittel, A. Uhl, O. Steinbauer). V roku 1955 ukončil svoje pedagogické štúdium, v r.1961 štúdium kompozície. Od r.1957 vyučoval na Theresianu vo Viedni, popritom od r.1962 aj na oddelení hudobnej pedagogiky na vysokej škole. Od r.1973 je činný na Musikhochschule, kde zastáva post riadneho vysokoškolského profesora na katedre skladby. Je nositeľom Theodor Körner-Preis, Ceny súťaže ORF (Das moderne religiöse Lied), Ceny mesta Viedeň a i.

Vo svojich kompozíciách sa pokúša syntetizovať najrozličnejšie pramene, výrazové prostriedky a štýlové prvky: melodiku vyrastajúcu z cirkevných modov, klasickú polyfóniu, expresívnu harmóniu, džezovú rytmiku a avantgardné elementy. Obtiažnosť a štýlistické zameranie jeho skladieb vždy rešpektujú adresáta - tak možno v jeho dielni nájsť "ľahké" piesňové formy, zborové úpravy Beatles, omše s rozličným obsadením, ako aj diela spriaznené s avantgardou (cyklus *In gläsernen Nächten*, cirkevná opera *Franziskus*).

* Vyber z diela: *Sonáta pre violu a klavír* op.21 (1962), *Mensch, werde wesentlich*, miešaný zbor à cappella op.19 (1962), *Suíta pre orchester* op.36

(1964), *Concerto* pre violu a komorný orchester op.67 (1970), *Partita nuova* pre čembalo op.74 (1972), *Sláčikové kvarteto* op.89 (1974), *Koncert pre bicie a komorný orchester* op.107 (1977), *Missa nova* pre miešaný zbor, organ, bicie nástroje op.118 (1980), *Trojkoncert pre sláčikové trio a veľký orchester* op.127 (1980), *Die Erschaffung der Welt* pre soprán, bas sólo, miešaný zbor, flautu, tympany a sláčiky op.150 (1985), *Hiroschima*, miešaný zbor op.154 (1985), *Franziskus*, cirkevná opera op.161 (1987).

'*Partita Nuova*' pre čembalo op.74 bola skomponovaná v r.1972 pre Johanna Sonnleitnera, ktorý ju ešte v tom istom roku premiéroval. V tejto skladbe som sa snažil uskutočniť syntézu charakteru barokových a predbarokových tancov s prvkami súčasnej vážnej a populárnej hudby. V Prelúdiu - podobne ako v niektorých úvodných častiach Rameauových skladieb a taktiež aj v súčasnej hudbe - som sa zriekol metrického a taktového členenia v prospech "spacing notation": časové relácie sú odvodené v notovom zápise od priestorových, ktoré umožňujú značne uvoľnenú pulzáciu hudobného priebehu. Pavana a Gagliarda predstavujú akúsi spojenú tanečnú "praformu"; za krokovým tancom v párnom takte nasleduje - pri použití takmer identického hudobného materiálu - skočný tanec v trojdobom takte. V ostatných častiach uplatňujem nepravidelné a v tomto kontexte neobvyklé taktové označenia: 11/8 v Currante, 5/4 v Sarabande a na záver 8/8 (rumba rytmus) v čiastočne polyfonicky stvárnenej Gige.

Heinz Kratochwil

Zygmunt Krauze (1938) študoval kompozíciu u K.Si-korského a klavír u M. Vilkomirskiej vo Varšave, neskôr u N. Boulangerovej v Paríži (1966-67). Po získaní prvej ceny na International Gaudeamus Competition za interpretáciu súčasnej hudby sa objavil na koncertných pódioch Spojených štátov a Európy. Založil súbor Music Workshop a v rokoch 1970-71 vyučoval klavír na Cleveland State University. V r.1973 absolvoval štipendijný pobyt v Západnom Berlíne (DAAD). Prednášal na Medzinárodných letných kurzoch v Darmstadte, na hudobných akadémiách v Stockholme a Baseli a na niekoľkých amerických univerzitách. V rokoch 1971-80 bol členom programového výboru festivalu Varšavská jeseň a v rokoch 1980-83 bol prezidentom poľskej sekcie v rámci ISCM. Od r.1982 žije v Paríži, kde pôsobil istý čas ako hudobný poradca pre IRCAM v Centre Pompidou. V r.1984 bol vyznamenaný radom Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres. V r.1987 bol zvolený za prezí-

denta International Society of Contemporary Music.

* Výber z diela: *Triptych* pre klavír (1964), *Esquisses* pre klavír (1967), *Polychromie* pre klarinet, trombón, klavír a violončelo (1968), *Voices* pre 15 nástrojov (1968-72), *Fallingwater* pre klavír (1971), *Folk Music* pre orchester (1972), *Song* pre 6 nástrojov a 6 hracích skriň (1974), *Piano Concerto* (1974-76), *Die Kleider*, komorná opera (1980), *Violin Concerto* (1980), *3. sláčikové kvarteto* (1982), *Arabesque* pre klavír a komorný orchester (1983), *Double Concerto* pre husle, klavír a orchester (1985), *Symphonie parisienne* (1986), *Nightmare Tango* pre klavír (1987), *Siegfried und Zygmont* pre klavír a violončelo (1988).

Augustinus Franz Kropfreiter (1936) získal základné hudobné vzdelanie v Linzi (Petrinum). V r. 1953 vstúpil do kláštora sv. Floriána, kde pôsobil ako organista. V rokoch 1955-56 študoval na Konzervatóriu A. Brucknera v Linzi (kompozíciu u H. Edera), v rokoch 1956-60 na Wiener Musikakademie (organ u W. Pacha, kompozíciu u E. Tittela). Od r. 1960 vedie chlapčenský zbor v kláštore sv. Floriána, od r. 1966 aj kláštorň zbor. V posledných rokoch sa venuje vo zvýšenej miere skladateľskej tvorbe, rovnako je však činný ako koncertný organista. Za svoju tvorbu a koncertnú činnosť získal: Kulturpreis des Landes Oberösterreich, Österreichischer Staatspreis für Liedkomposition, Goldenes Verdienstzeichen der Republik Österreich, Theodor Körner-Preis, Anton Bruckner-Preis der Bertil Östbostiftung.

Ťažiskom jeho tvorby sú organové kompozície a sakrálné diela, no komponuje i komornú hudbu, piesne a orchestrálne skladby.

* Výber z diela: *Sonata I* pre organ (1961), *Zwei geistliche Gesänge* pre soprán a organ (1961), *Sonata II* pre organ (1967), *Bläserquintett* (1968), *Invocationen* pre čembalo (1969), *Aphorismen* pre klarinet a klavír (1970), *Orgelkammermusik I-IV* (1962-70), *Konzertante Musik* pre organ a dychové nástroje (1974), *Der Mond ist aufgegangen*, partita pre organový pozitív alebo čembalo (1978), *Konzert für Klarinette und Kammerorchester* (1982), *Concerto for Strings* (1984), *1. Symphonie* (1985), *Missa festiva* pre 4-8 hlasný zbor a 12 dychových nástrojov alebo organ (1985).

'*Invocationen*' pre čembalo - tieto tri kusy som napísal v r. 1960 pre švajčiarsku čembalistku Anne-Marie Wehrlovú (ktorá ich aj premiérovala). Hudobný

proces sa v nich odvíja v rámci voľnej tonality, miestami sa približuje k dvanásťtónovej hudbe, ale nikde sa tu neobjaví dvanásťtónový rad a jeho spracovanie. Vo všetkých troch častiach používam príbuznú zvukovú konšteláciu. Názov diela (Vzývanie) vyjadruje pocity v rôznych obmenách:

I. skôr pokojne ("vzývavo")

II. vášnivo s číro statickými prerušeniami

III. zvuková konštelácia sa stále zužuje, až kým sa úplne neprekryje ("obšťastňujúce splynutie")

Augustinus Franz Kropfreiter

Hanna Kulenty (1961) študovala kompozíciu na Hudobnej akadémii vo Varšave u Włodzimierza Kotonského a u Louisa Andriessena v Haagu. V r.1985 získala druhú cenu za svoju skladbu *Ad unum* v súťaži mladých skladateľov Európy, ktorá sa konala v Holandsku a ktorú usporiadala European Cultural Foundation pri príležitosti Medzinárodného roku hudby a Medzinárodného roku mládeže. Taktiež obdržala ceny v skladateľských súťažiach: varšavskej pobočky Poľského zväzu skladateľov (1986, prvá cena za skladbu *Quinto*; 1987, prvá cena za *Breathe*; 1988, tretia cena za *Cannon*) a v Súťaži mladých, organizovanou Poľským zväzom skladateľov (1987, prvá cena za *Ride*). V r.1987 sa stala nositeľkou Ceny druhej triedy Stanislava Wyspianského za jej kompozičnú činnosť. Jej skladby sú písané technikou, ktorú sama nazýva "polyfónia oblúkov". Skladba *Arci* pre jedného perkusionistu vznikla v r.1986.

* Výber z diela: *Song* pre sláčikové kvarteto (1983), *Parable of the seed*, monodráma pre kontralt, flautu, husle, kontrabas a mg. pás (1984), *Underwater Music* pre orchester (1983-84), *Ad unum* pre orchester (1985), *Sesto* pre klavír (1985), *Quatro* pre komorný orchester (1986), *Arci* pre perkusie sólo (1986), *Quinto* pre 2 klavíry (1986), *Ride* pre šiestich perkusionistov (1987), *2. symfónia* pre orchester a zbor (1987), *Breathe* pre sláčikový orchester (1987), *Arcus* pre troch perkusionistov (1988), *Cannon* pre husle a klavír (1988), *Souvenir from the Sanatory*, počítačová hudba (1988), *One by one* pre marimbu sólo (1988), *Perpetuus* pre komorný orchester (1989), *Trigon* pre komorný orchester (1989).

Ladislav Kupkovič (1936) študoval na bratislavskom konzervatóriu a na Vysokej škole múzických umení hru na husliach, po ukončení štúdia (1960) dirigo-

vanie. Bol členom orchestra Slovenskej filharmónie, popritom sa venoval komornej hre. V r.1964 založil spolu s avantgardne orientovanými kolegami súbor Hudba dneška, ktorý sa sústredil na interpretáciu skladieb predstaviteľov vtedajšej svetovej i domácej moderny. Kupkovič žije od roku 1969 v Nemecku, kde vyučuje na Hochschule für Musik und Theater v Hannoveri, od r.1976 ako profesor.

Ako skladateľ, autodidakt, zaznamenal pozoruhodný vývoj. Od šesťdesiatych rokov, od čias Novej hudby, reprezentovanej atonalitou, aleatorikou, konkrétnou a EA hudbou obrátil svoju pozornosť k hudbe, ktorá na prvé počutie evokuje čas dávno minulý. Tak ako kedysi šokoval avantgardnosťou svojej tvorby, tak dnes šokuje návratom k poetike klasicizmu.

* Výber z diela: *Mäso križa* pre trombón, kostolný zvon, 6 tympanov, 3 tam-tamy (1962), *Osemhran samoty, nudy a strachu* pre 4 flauty, 2 hoboje, 2 trúbky, 2 harfy, 2 vibrafóny, 4 bicie a 8 huslí (1962), "... pre basklarinet (1963), *Mobile for Beckett* pre vibrafón, zvonkohru a bicie (1965), *Rozhovor času s hmotou* pre fagot a trojo bicích (1965), *Morceau de genre* pre husle a klavír (1968), *Souvenir* pre husle a klavír (1971), *Missa Papae Ioanis Pauli Secundum* pre miešaný zbor a orchester (1979), *Kvarteto E dur* pre flautu, husle, violu a violončelo (1980), *Koncert D dur* pre husle a orchester (1980), *Koncert C dur* pre violončelo a orchester (1980), *Concertante* pre husle, violončelo, klavír a orchester (1982), *Sonata B dur* pre violončelo a klavír (1984), *Trio B dur* pre husle, violončelo a klavír (1986), *Maska*, opera v troch dejstvách podľa libreta E.T.A.Hoffmanna (1986), *Sláčikové kvarteto B dur* (1987), *Okteto D dur* pre 2 klarinety, 2 hoboje, 2 fagoty a 2 lesné rohy (1988), *Koncert Des dur* pre klavír a orchester (1989), *Kantáta "Kdy - když ne teď?, Kdo - když ne my?"*, pre miešaný zbor a orchester (1990)

'*Mäso križa*': ...Medkove obrazy boli fascinujúce. Obraz '*Mäso križa*' sa mi nepodarilo kúpiť, lebo už bol sľubený niekomu inému, ale kúpil som veľmi podobný, ktorý sa volal Dekoltáž a ktorý ešte stále visí u mňa v mojom hannoverskom byte a ktorý ma verne sprevádza už dvadsať rokov v mojej emigrácii, podobne ako diela Koblasu, Balcara, Felgera, Svobodu a ďalších. Štýl Mikuláša Medka je miešaninou medzi abstraktnou maľbou a surrealizmom. '*Mäso križa*', veľká plocha s mnohými tvarovými variáciami v červenej farbe, je typický produkt. Z tmavej plochy pozadia sa vynára niečo ako ľudské telo, z ktorého bola stiahnutá koža; niečo, čo vo výtvornom umení má tradíciu, napr. obrazy na tému

stredovekých námorných vojen medzi štátmi Levanty, v ktorých tureckí katovia sťahujú kožu zajatému benátskemu dóžovi. U Medeka bola táto abstraktná orientácia skôr upriamená na trpiacu postavu Krista.

Obraz bol veľmi pôsobivý a aj stretnutie s maliarom zanechalo vo mne hlboký dojem, hoci Mikuláš bol už v tom čase veľmi chorý, trpel chorobou, ktorá bola pre človeka jeho jemnosti aspoň v mojich očiach veľmi netypická - trpel alkoholizmom. Strávili sme spolu ale pekné hodiny v jeho byte pri Vltave na Janáčkovom nábreží v Prahe a tak vznikla myšlienka kompozície, ktorá bola v hudobnom tvare jasne štrukturovaná.

Skladba pozostáva z variácií, ale nie na nejakú tému, ale ako permutácie inštrumentálneho zvuku. Zvolil som štyri zvukové možnosti: trombón, tympany, tam-tamy a kostolný zvon; tieto štyri zvukové vrstvy sú súčasne aj stupnicou technických možností: trombón má veľké technické možnosti, tympany (6 hudobníkov na šiestich nástrojoch, výškovo diferencovaných) menšie, tam-tamy (3 hráči na troch nástrojoch) ešte menšie a nakoniec zvon, ktorý vydáva jeden jediný zvuk (ten sa trochu modifikuje v partitúre rôznymi materiálovými možnosťami úderu - to je tá vec, z ktorej sa mnohí vysmievali, keďže to vyzeralo, ako keby hudobníci zvon hladkali, štekli, čistili, kefovali a pod.). V atavistickom chápaní hudobného zvuku to bolo presne naopak, zvon je základný tón ľudskej kultúry (aspoň tej kresťanskej a ako taký hrá v národných kultúrach veľkú úlohu), tam-tamy a tympany v nás tiež oslovujú staré inštinkty až k trombónu, ktorý je vo svojej dnešnej forme moderný hudobný nástroj s komplikovanou technikou, ale jeho sonórny hlboký tón je tiež niečo, čo nás privádza k počiatkom našich hudobných dejín, ale aj do dejín ako takých. Variácie 'Mäsa križa' boli vybrané tak, aby sa vystriedali všetky kombinácie nástrojov, to znamená: trombón sólo, tympany sólo, tam-tam sólo, zvon sólo, duo trombón/tympany, duo trombón/tam-tamy, duo trombón/zvon, duo tympany/tam-tamy, duo tympany/zvon, duo tam-tamy/zvon, trio trombón/tympany/tam-tamy, atď. až po tutti všetkých štyroch zvukových farieb...

"...": V jednom bratislavskom papiernictve sa mi podarilo niekedy začiatkom šesťdesiatych rokov kúpiť špeciálne kružidlo pre veľké kruhy, i väčšie ako jeden meter. Keď už som mal ten prístroj doma, začal som uvažovať ako ho môžem využiť pri kompozícii. Tak vznikli "...". Skladba pozostáva z viacerých častí, ktoré sú notované v kružnicových notových osnovách, pričom oko interpreta má sledovať kružnicový pohyb pri čítaní nôt vždy tou istou rýchlosťou; teda časti, ktoré ležia viac ku stredu je treba hrať pomalšie a čím je osnova ďalej od

centra, o to rýchlejšie je tempo. Diela ako 'Mäso križa', "Tri bodky v úvodzovkách" a moje terajšie skladby (ako napr. nové Sláčikové kvarteto A dur) delí časový odstup tridsiatich rokov - a nie je to len obdobie osobného vývoja, premien a snáh aj trochu zrenia, ale aj celkom iná "hudobná doba" a jej chápanie oproti šesťdesiatym rokom. Naša generácia si vtedy myslela, že stará hudba už doslúžila a že budúcnosť bude patriť štýlom, ktoré prezentovala vtedajšia avantgarda. Nuž, veľa sa z toho nesplnilo. Napriek nášmu vtedajšiemu úprimnému nadšeniu zostalo ľudstvu toto ponímanie hudby cudzie; v priebehu posledných dvadsiatich rokov veľmi veľa atonálnych skladateľov pochopilo, že bojovali za akési videnie, ktoré malo so skutočnosťou málo spoločného. Obecenstvo aj naďalej chce počúvať Bacha, Mozarta, Beethovena, hoci mnohí stále tvrdia, že je to len preto, že toto obecenstvo je príliš pohodlné, neochotné učiť sa a pod. To sú podobné výčitky, ako keby sa ľudstvu vytýkalo, že ešte stále chce jesť maslo a chlieb, hoci drevo snáď tiež chutí. Medzitým sa už celkovo presadil názor, že treba znovu nadviazať na tonálne výdobytky dejín hudby; problémom ale zostalo, ako sa to má stať. Tak dnes existuje veľmi veľa alternatív, mnohé z nich sú ešte chaotickejšie ako vlastné atonálne skladby. Podľa môjho názoru nie je možné určiť, ktorá cesta je správna. To sa ukáže časom a preto bude ešte asi dlho trvať, kým sa z týchto mnohých štýlových elementov znovu vytvorí niečo ako dobový štýl. Alebo štýlom budúcnosti bude pluralita. V každom prípade, mali by sme si byť vedomí toho, že tento vývoj sa v ostatných druhoch umenia už dávno uskutočnil. Literatúra sa veľmi rýchlo stala opäť konkrétnou (abstraktnú akosi vôbec nie je možné čítať), architektúra a výtvarné umenie sú už dávno zväčša "tonálne", len v hudbe sú ešte mnohí toho názoru, že komponovať treba tak, ako to nikto nechce počúvať a že včera je dnes.

Ladislav Kupkovič

György Kurtág (1926) začal v r.1940 so štúdiom klavíra (M. Kardosová) a kompozície (M. Eisikovits) v Timisoari. Keď presídlil do Budapešti, zapísal sa v r.1946 na Hudobnú akadémiu, kde študoval kompozíciu u S. Veressa a F.Farkasa, klavír u P. Kadosa a komornú hru u L. Weinera. V r.1957-58 študoval v Paríži u M. Steinovej a navštevoval kurzy Messiana a Milhauda. V r.1960-68 pracoval ako korepetitor Národnej filharmónie a v r.1968 sa stal profesorom komornej hudby na Hudobnej akadémii v Budapešti, kde pôsobil až do r.1986. Kurtág bol vyznamenaný Erkelovou cenou v rokoch 1954, 1956 a 1969

a v r.1973 Kossuthovou cenou. V r.1985 bol vymenovaný francúzskou vládou za Officier des Arts et des Lettres a v r.1987 za člena korešpondenta Bayerische Akademie der schönen Künste. V tom istom roku sa stal členom Akademie der Künste v Západnom Berlíne.

* Výber z diela: *Koncert pre violu a orchester* (1954), *Sláčikové kvarteto* op.1, (1959), *Dychové kvinteto* op.2 (1959), *Osem klavírných kusov* op.3 (1960), *Znaky pre violu sólo* op.5 (1961), *Štyri capriccia* pre soprán a orchester na slová Ištvána Bálinta op.9 (1972), *Skladby pre gitaru* op.15 (1975), *Játékok (Hry)* pre klavír (1973-76), *Herdecker Eurythmie* pre lýru, flautu, husle a recitátora na slová Ellen Lösschovej op.14 (1978), *Omaggio a Luigi Nono*, šesť zborov v ruskom jazyku na slová A. Achmatovovej a R. Dalos op.16 (1979), *Kafka-Fragmente* pre soprán a husle op.23 (1988), *Requiem priateľovi* pre hlas a klavír op.26 (1988), *Quasi una fantasia* pre klavír a ensemble op.27 (1988), *Officium breve* pre sláčikové kvarteto op.28 (1989), *Fragmenty z básní Attilu Józsefa*, 20 skladieb pre soprán sólo op.20 (1981).

Claus Kühnl (1957) študoval kompozíciu, dirigovanie a klavír na Musikhochschule vo Würzburgu a Frankfurte nad Mohanom; pol roka strávil na študijnom pobyte v Cité Internationale des Arts v Paríži. Od r.1981 vyučoval hudobnú teóriu vo Frankfurte nad Mohanom na Hudobnovednom inštitúte Univerzity J. W. Goetheho a na Akademie für Tonkunst v Darmstadte. Od r.1984 je docentom kompozície, je zakladateľom a vedúcim Frankfurtských kurzov Novej hudby. Je činný ako dirigent a príležitostne aj ako klavirista.

* Výber z diela: *Valse Miniature* pre kontrabas a klavír (1978), *Divertimento* pre husle a violu (1979), *Sláčikové kvarteto* (1977-78), *Die Klage des Hiob*, 5 dramatických scén pre veľký organ, klavír a rozprávača (tanečníkov a svetelnú réžiu) ad libitum, *Reflexionen* pre 20 sláčikov (1982-83), *Scene* pre soprán a orchester (1987), *La Petite Mort*, fantazmagória na sujet Angeliky a Thomasa Kippenbergových a skladateľa podľa básne Rabindranátha Thákura (1989).

György Ligeti (1923) študoval kompozíciu u F. Farkasa a S. Veressa na Hudobnej akadémii F. Liszta v Budapešti. Venoval sa intenzívnemu štúdiu folklóru, v rokoch 1950-56 bol profesorom teórie. Po po-

tlačení revolúcie emigroval, v rokoch 1957-58 žil v Kolíne, kde spolupracoval so štúdiom elektroakustickej hudby pri Westdeutsche Rundfunk. V r.1959 sa usadil vo Viedni, v šesťdesiatych rokoch pravidelne prednášal na kurzoch v Darmstadte a pohostinne na štokholmskej Hudobnej akadémii. Zúčastnil sa na mnohých kompozičných kurzoch v Bilthovene, Essene, Jyväskylä, Tanglewoode, Siene a v Aix-en-Provence. Do r.1973 žil prevažne v Západnom Berlíne, spočiatku ako štipendista Deutscher Akademischer Austauschdienst. Rok 1972 strávil na University of Stanford v Kalifornii a od r.1973 pôsobí ako profesor kompozície na Hochschule für Musik v Hamburgu. Je čestným členom ISCM, držiteľom mnohých ocenení a členom akadémii v Berlíne, Hamburgu a Mníchove. Ligetiho tvorba prešla viacerými premenami. Rozhodujúci zlom nastal po r.1956, hoci už predtým si uvedomoval, že rozvíjanie bartókovských idiomov nie je pre neho tou pravou cestou. Začal experimentovať s veľmi jednoduchými intervalovými a rytmickými štruktúrami a budoval nový spôsob práce takpovediac od nuly. Po odchode na Západ neprebral techniky seriálnej hudby, ale rozpracoval vlastný spôsob tzv. sieťových štruktúr, kde jednotlivé intervalové a rytmické útvary vystupujú ako súčasť bohatého zvukového tkaniva. Použitím clustrov a mikropolyfónie vznikajú zvukové objekty, ktoré vystupujú ako funkčné prvky tzv. Klangkomposition.

* Výber z diela: 6 *Bagatelles* pre dychové kvinteto (1953), *Sláčikové kvarteto č.1 "Métamorphoses nocturnes"* (1953-54), *Éjszaka (Noc)* a *Reggel (Ráno)* pre zbor à cappella (1955), *Glissandi*, EA skladba, (1957), *Artikulation*, EA skladba (1958), *Apparitions* pre orchester (1958-59), *Atmosphères* pre orchester (1961), *Volumina* pre organ (1962), *Aventures* a *Nouvelles Aventures* pre 3 hlasy a 7 inštrumentalistov (1962-65), *Requiem* pre soprán a mezzosoprán, dva miešané zbory a orchester (1963-65), *Lux aeterna* pre 16 hlasný miešaný zbor à cappella (1966), *Koncert* pre violončelo a orchester (1966), *Lontano* pre orchester (1967), *Dve etudy* pre organ (1967-69), *Continuum* pre čembalo (1968), *Sláčikové kvarteto č.2* (1968), *Desať kusov pre dychové kvinteto* (1968), *Ramifications* pre sláčikový orchester alebo pre 12 sláčikov sólo (1968-69), *Melodien* pre orchester (1971), *Dvojkonzert* pre flautu, hoboje a orchester (1971-72), *Clocks and Clouds* pre 12 hlasný ženský zbor a orchester (1972-73), *San Francisco Polyphony* pre orchester (1973-74), *Le Grand Macabre*, opera v dvoch dejstvách (1974-77), *Monument-Selbstportrait-Bewegung*, 3 skladby pre 2 klavíry (1976), *Hungarian Rock* pre čembalo (1978), *Passacaglia ungherese* pre čembalo (1978), *Trio* pre husle, lesný roh a klavír (1982), *Hungarian Etudes*

pre zbor à cappella (1982), *Drei Phantasien nach F. Hölderlin* pre 16 hlasný miešaný zbor à cappella (1983), *Études pour piano* (1985), *Koncert pre klavír a orchester* (1985-88).

Musica Ricercata (1951-53) je kolekciou jedenástich klavírných skladieb, ktoré aj napriek tradičnému charakteru presahovali hranicu únosnej modernosti, ktorá bola začiatkom päťdesiatych rokov v Maďarsku prípustná. Ligeti využíjúc uvoľnenejšie a slobodnejšie ovzdušie krátko pred revolúciou v r.1956, upravil päť častí pre dychové kvinteto (č.3, 5, 7, 8, 9). Šiesta časť (č.10) bola vzhľadom na častý výskyt malosekundových krokov označená ako príliš "dekadentná" a autor ju musel stiahnuť z programu (Ligeti: *Totalitárne systémy nemajú radi disonancie*). V posledných rokoch týchto šiest skladieb, *Šesť bagatel pre dychové kvinteto*, získava stále väčšiu popularitu, ale pre pochopenie ich hudobnej štruktúry je nutné vychádzať z pôvodného klavírneho cyklu.

V úplnej izolácii od hudobného vývoja na Západe hľadal Ligeti vlastné nové prístupy. Kládol si otázky: *Čo môžem urobiť s jedným tónom? Čo s oktavovou transpozíciou? S jedným intervalom? S dvoma intervalmi? S určitým rytmickým vzťahom, ktorý môže slúžiť ako základ rytmicko intervalovej konfigurácie?* Medzi skladby, ktoré dokumentujú tieto experimenty patrí aj *Musica Ricercata*. Jedenásť častí cyklu je zjednotených na princípe augmentácie. V prvej časti rozvíja Ligeti hudobný proces na jedinom tóne a v rôznych oktavách a rytmických variáciách, ku ktorému pridáva celkom v závere druhý tón d. Druhá časť je vystavaná na troch tónoch, tretia na štyroch atď. až po jedenástu časť, v ktorej sa objaví všetkých dvanásť tónov chromatickej škály. Záverečná časť je prisna fúga, v ktorej bola "dodekafonická" téma inšpirovaná Frescobaldiho chromatickým ricercarom (*Ricercar cromatico z Messa degli Apostoli*). Frescobaldimu je táto časť aj venovaná. Pozoruhodný je fakt, že bez akýchkoľvek znalostí Schönbergovej dodekafonickej techniky dosiahol Ligeti podobné výsledky vychádzajúc z úplne iných predpokladov. Hoci je tu stále cítiť v pozadí Bartókov tieň (deviata časť cyklu je venovaná jeho pamiatke), *Musica Ricercata* je oveľa osobitejšou skladbou ako predošlé rané diela, a je zároveň svedectvom o Ligetiho zmysle pre humor. Silný dojem jednoty diela vychádza zo skutočnosti, že každá z jedenástich častí má svoju vlastnú, jasne definovanú vnútornú logiku a takisto dielo ako celok je dôkazom rovnako konzekventného procesu.

Ligetiho skladateľské dozrievanie sa uskutočňovalo na základe dobrej orientácie v tradičných štýloch a formách. Opierajúc sa o tento základ snažil sa postupne dospieť k vlastnému osobitému štýlu. *Capriccio Nr.1* napísané v novembri 1947 a o niečo skôr dokončené *Capriccio Nr.2* z jari toho istého roku a dvojčastová *Invencia* patria do uzavretej kategórie diela a ako také prezrádzajú postupnú kryštalizáciu Ligetiho tvorivej identity.

Zatiaľ čo *Capriccio Nr.2*, napísané vo forme A B A je stále pevne zakotvené v bartókovskej idiomatike, *Capriccio Nr.1*, vo forme sonatíny, už demonštruje určitý odstup Ligetiho od minulosti. Oproti robustnému *Capricciu Nr.2* sa *Capriccio Nr.1* vyznačuje pokojnou náladou. Ligeti sám očísloval tieto skladby bez ohľadu na poradie ich vzniku a želá si, aby sa vždy hrali spolu.

Dvojčastová *Invencia* vznikla v r.1948 v rámci štúdií kontrapunktu a Ligeti ju venoval svojmu priateľovi, skladateľovi Gy. Kurtágovi, s ktorým spoločne študoval. Skladba je vystavaná na chromatickej téme, ktorá sa odvíja od centrálného tónu f; tejto téme odpovedá druhý hlas v račom postupe s centrom na tóne h. Týmto intervalovým tritónový pomerom f-h Ligeti paroduje tradičnú učebnicovú schému, v ktorej napätiu medzi tónikou a dominantou zodpovedá vzťah medzi témou a jej odpoveďou. Avšak tým, že Ligeti nahradil čistú kvintu tritónom, dosiahol určitý zvláštny, subtilný dojem odcudzenia. Podobne rytmus odpovede je takmer, no nie celkom, identický s račím pohybom témy, pretože je fárovo posunutý o jednu štvrtkovú hodnotu. Na jednej strane demonštruje táto rozpustilá hra s tradičnými formami a pravidlami Ligetiho evidentné majstrovstvo pri zaobchádzaní s hudobnou materiou, a na druhej odkryva zaujatie a fascináciu "pokrivenou" perspektívou a mierne fázovo posunutými konfiguráciami. Toto sú napokon charakteristické črty celej jeho tvorby.

'Lontano' (1967) pre veľký orchester je z rôznych hľadísk v niečom podobné so staršími skladbami *Atmospheres*, *Lux aeterna* a so záverečnou časťou *Requiem - Lacrimosa*). Napriek tomu 'Lontano' (diaľka, vzdialenosť) naskočí na otázky a riešenia, ktoré sú diametrálne odlišné. Kvalita farby sa tu premieňa na kvalitu harmónie a harmonicko-polyfonické transformácie sa odrážajú v transformáciách zvukových farieb. Harmonická kryštalizácia uprostred sonoristického diania viedla k intervalovo-harmonickému spôsobu myslenia, ktoré sa radikálne líši od tradičnej harmónie - a dokonca aj od atonálnej harmónie - do tej miery, že v tomto prípade tu nedochádza k priamej postupnosti alebo spájaniu harmónií.

Namiesto toho tu prebiehajú postupné metamorfózy intervalových konštelácií, t.j. jedny harmonické útvary vyrastajú počas pretrvávania iných, teda uprostred jedného harmonického prostredia sa nám postupne rysuje ďalšia harmonická konštelácia, ktorá po nadobudnutí konkrétnych črt postupne zastiera predošlú, pomaly sa vytrácajúcu, čím vytvára tejto novej voľný priestor pre plné rozvinutie. Tento efekt sa technicky dosahuje polyfonickými prostriedkami: imaginárne harmónie sú výsledkom postupného zahmlievania a opätovnej kryštalizácie v spleťom tkanive hlasov, pričom tento proces prebieha na základe diskretných zmien v jednotlivých hlasoch. Polyfónia je tu takmer nepostrehnuteľná a napriek tomu sa vlastný hudobný proces demonštruje prostredníctvom harmonického diania: zapísaná je polyfónia, ale vnímame harmóniu.

György Ligeti

Obidve skladby pre čembalo - *Hungarian Rock* a *Passacaglia ungherese* - vznikli v r.1978. Obe sú založené, ako sa autor vyjadril, na skúsenostiach a diskusiách z jeho kompozičnej triedy v Hamburgu. *Hungarian rock* predstavuje "sobáš" klasických a pop elementov, ktoré sa v súčasnosti používajú, zatiaľ čo *Passacaglia ungherese* nastoluje problémy "novej tonality". V obidvoch prípadoch ide, ak sa tak možno vyjadriť, o 'pasticcio'; už samotné názvy naznačujú, že pôjde o zmiešaninu heterogénnych elementov.

Hungarian Rock - skladba písaná na spôsob ciaccony - sa odvíja nad harmonickým a rytmickým ostinátom v ľavej ruke v 9/8 takte, ktorého priebeh je frázovaný na balkánsky alebo karibský spôsob: 2+2+3+2; ostináto pripomínajúce rytmické dianie, ktoré je vlastné "komerčnému" džezu. Oproti tomu pravá ruka hrá v prostom 9/8 metre. To, čo sa v priebehu skladby pod týmto nevinne-neutrálnym názvom odohráva, možno nazvať malým ohňostrojom, založeným na najrozličnejšom delení deviatich a na fázových posunoch týchto pásiem. Je to brilantná a ironická imitácia džezových praktík striedania sóla s chórusom a obsahuje dokonca konvenčný "break" v závere. *Passacaglia ungherese* je iná, tu Ligeti zlúčil prvky ranobarokovej a neskorobarokovej interpretačnej praxe. Historizmom je poznačená nielen Ligetiho záľuba v preferovaní určitých intervalov a harmonických postupov, ale aj požiadavka, aby sa skladba hrala na nástroji, ktorý je naladený v 'stredotónovom' ladení, kde oktávy, veľké tercie a malé sexty nemajú zniet temperovane, ale čisto. Z toho Ligeti vyvodzuje harmonické konzekvencie: pridáva k ostinátu v spodnom hlase ostináto ďalšie v druhom hlase, ktoré spolu so spodným tvorí výlučne intervaly

veľkej tercie a malej sexty. Melodická línia sa odvíja presne tým spôsobom, ako býva v prípade tejto formy dobrým zvykom, t.j. pri každej repetícii základnej štruktúry sa v nej proporčne znásobujú rytmické hodnoty. Táto melodická línia vystupuje ako parafráza na maďarské ľudové melódie, s ktorými sa stretávame aj u Bartóka a Kodály.

V centre mojej pozornosti počas komponovania 'Études pour piano' bola idea novej rytmickej artikulácie. Okolo r.1980 som sa zoznámil s hudbou Conlona Nancarrowa pre mechanický klavír a s nahrávkami hudby strednej Afriky. Štúdie C. Nancarrowa boli pre mňa impulzom a začal som uvažovať nad spôsobmi a prostriedkami, pomocou ktorých by mohli živí interpreti zahrať tak náročnú hudbu a zaoberal som sa myšlienkou, či je vôbec možné zveriť jednému sólistovi part, ktorý by obsahoval také zložité polyrytmy. V mojich 'Études pour piano' som sa snažil rozšíriť koncepciu hemioly (ktorá vznikla v období menzurálnej notácie ako výsledok metrickej dvojznačnosti šesťdobého rytmu, ktorý mohol byť rozdelený do dvoch skupín po tri alebo do troch skupín po dve) a chcel som použiť aj iné vzťahy ako 5:3, 7:5, atď. a takisto aj viacnásobné kombinácie, ako napr. 7:5:3, kde už taktová čiara nevystupuje ako determinujúci faktor. Podarilo sa mi vyriešiť úskalía a napísať hudbu pre jedného interpreta vložením "európskej" akcentácie do "africkej" neakcentovanej pulzácie. Napr. klavirista vo "Varšavskej etude" (č.6) hrá pravidelne pulzujúci šesťnástinový pohyb v rýchlom tempe, ktorý je zapísaný v 4/4 takte. Avšak počas sa tu objaví miesto, kedy pravá ruka akcentuje každú piatu notu a ľavá každú tretiu. Jednotlivé akcenty sa v našom uchu spoja a vytvoria plošný signál, ktorý sa skladá z dvoch melódií: pomalšia vzniká zoskupením akcentov na každej piatej note a rýchlejšia vzniká zoskupením na každej tretej. Iste, že pomer 5:3 je aritmeticky jednoduchý, ale na percepciu veľmi náročný. Aj keď nie sme schopní počítať jednotlivé pulzácie, vnímame dve vrstvy odlišného tempa a kvality. Ani klavirista si počas hry nepočíta: akcentuje dané tóny podľa zápisu, uvedomuje si pocity pri napínaní svalov a prácu prstov, ale nehra vedome odlišné tempá, čo je aj v tomto prípade sotva možné.

György Ligeti

Witold Lutoslawski (1913) v rokoch 1936-37 ukončil štúdium klavíra a kompozície (W. Maliszewski) na konzervatóriu vo Varšave. Bol členom výboru ISCM (1959-65) a neskôr viceprezidentom (do r.1969). Prednášal na mnohých amerických a európskych ško-

lách a takisto na mnohých skladateľských kurzoch. Ako jeden z najvýznamnejších osobností súčasnej hudby bol zvolený za čestného člena ISCM a stal sa členom viacerých akadémii. Je držiteľom desiatky čestných doktorátov mnohých významných univerzít a nositeľom takmer dvadsiatich ocenení.

* Výber z diela: *Symfonické variácie* (1938), *Variácie na Paganiniho tému* pre dva klavíry (1941), *Prvá symfónia* (1947), *Ouvertúra* pre sláčikový orchester (1949), *Koncert pre orchester* (1954), *Dance Preludes* pre klarinet a komorný orchester (1955), *Päť piesní* pre ženský hlas a 30 inštrumentov sólo na básne K. Illakovicza (1958), *Smútočná hudba* pre sláčikový orchester (1958), *Tri postlúdiá* pre orchester (1958-60), *Benátske hry* pre orchester (1961), *Tri poémy podľa H. Michauxa* pre 20 hlasný zbor a komorný orchester (1963), *Sláčikové kvarteto* (1964), *Druhá symfónia* (1966-67), *Livre pour orchestre* (1968), *Koncert pre violončelo a orchester* (1970), *Prelúdium a fúga* pre 13 sláčikov sólo (1972), *Les espaces du sommeil* pre barytón orchester (1975), *Sacher Variations* pre violončelo sólo (1975), *Mi-parti* pre orchester (1976), *Novelette* pre orchester (1979), *Epitaph* pre hoboje a klavír (1979), *Dvojkoncert* pre hoboje harfu a komorný orchester (1980), *Grave* pre violončelo a klavír (1981), *Tretia symfónia* (1983), *Chain 1* pre komorný orchester (1983), *Partita* pre husle a klavír (1984), *Chain 2* pre husle a orchester (1985), *Seдемнášt poľských vianočných kolied* pre ženský zbor, soprán a komorný orchester (1985), *Chain 3* pre orchester (1986), *Koncert pre klavír a orchester* (1988), *Partita*, verzia pre husle a orchester (1988), *Slides* pre komorný orchester (1988).

Môj klavírny koncert pozostáva zo štyroch častí, ktoré sa hrajú attacca, napriek skutočnosti, že každá časť je zreteľne ukončená. Prvá časť sa skladá zo štyroch segmentov. V prvom a treťom sú motívy exponované priam "nonšalantne", rozpustilo, miestami trochu kapriciózne, nikdy nie príliš vážne. Ako kontrast k prvému a tretiemu obsahuje druhý a štvrtý segment širokú kantilénu smerujúcu k vyvrcholeniu celej časti. Druhá časť je svojim spôsobom moto perpetuo - divoké nahananie klavíra s orchestrom, s postupným upokojením v závere, ktoré pripravuje tretiu časť. Tá sa začína recitatívom sólo klavíra, po ktorom sólista uvádza lyrickú largo tému bez sprievodu orchestra. Stredný úsek, uvedený orchestrom, kontrastuje s prvým svojou vehementnosťou, miestami až dramatickosťou. Kantiléna opäť bez orchestralného sprievodu sa vracia v závere tejto časti. Štvrtá časť vzhľadom na svoju konštrukciu budí dojem barokovej formy ciaccony. Jej téma (vždy

hraná orchesterom) sa skladá s krátkych tónov, ktoré sú oddelené pauzami a nepozostáva z akordov ako v tradičnej ciaccone. Táto téma, ktorá sa niekoľkokrát zopakuje, konštituuje len jednu vrstvu hudobného procesu. Spolu s ňou ako pozadie prináša klavír rôzne epizódy. Tieto dve vrstvy fungujú na báze "reťazovej" formy, to znamená, že začiatky a konce klavírných epizód nekorešpondujú so začiatkami a koncami témy. Stretnú sa len raz ku koncu skladby. Naposledy sa téma objaví v skrátenej forme (bez pomlčiek), hraná tutti orchestrom bez klavíra, po ktorej nasleduje klavírny recitatív vo fortissime na pozadí orchestra a na záver diela zaznie krátka kóda (Presto).

Prvky náhody sa objavujú v klavírnom koncerte v trocha menšej miere ako v ostatných mojich dielach. Ako vždy sú prísne kontrolované na princípe organizácie parametrov výšky (harmónie, melódie atď). Tento spôsob práce som sa snažil vysvetliť v článku publikovanom v r.1969 v časopise Melos (č.11). Tu chcem opäť pripomenúť a zdôrazniť jednu vec: v mojej hudbe niet žiadnej improvizácie. Všetko, čo má byť zahrané je zapísané v notách a musí byť precízne realizované interpretmi. Jediný, ale zásadný rozdiel medzi ad libitum úsekmi (hrané bez vedenia dirigenta) a tými, ktoré sú zapísané tradičným spôsobom (t.j. rozdelené do taktov s vyznačením metra) spočíva v tom, že v prvom prípade sa nejedná o spoločné a pre všetkých záväzné delenie času. Inými slovami, každý hráč stvární svoj part ako keby hral sám, bez koordinácie s ostatnými. Výsledkom je špecificky krehká textúra s bohatým vrtošivým rytmom, čo nie je možné dosiahnuť iným spôsobom. Všetko čo som tu spomenul sa vzťahuje k otázkam, ktoré nie sú mimoriadne dôležité, totiž, k prostriedkom, ktoré skladateľ používa na dosiahnutie cieľa. Ale čo je týmto cieľom? Túto otázku môže zodpovedať len samotná hudba. Našťastie to nemožno vyjadriť slovami. Ak by to bolo možné, ak by sme mohli hudobnú kompozíciu presne verbalizovať, hudba by sa stala úplne nepotrebnou.

Witold Lutoslawski

Francois-Bernard Mâche (1935) navštevoval konzervatórium vo svojom rodnom meste - Clermont-Ferrand (klavír, teória) po jeho ukončení študoval na Ecole Normal Supérieure v Paríži literatúru a klasickú archeológiu. V r.1958 sa zapísal na Conservatoire National Supérieur de Musique v Paríži, kde študoval kompozíciu u O. Messiaena v tom istom roku prednášal históriu starovekého grécko-rímskeho umenia na Université de Paris (v ústave umenia a archeológie). V rokoch 1958-63 spolupracoval s Groupe

de Recherches Musicales de la Radio-Télévision Française. Taktiež pracoval v štúdiu elektronickej hudby H.Scherchena v Gravesane (1965) a aj v experimentálnom štúdiu Poľského rozhlasu vo Varšave (1966, kde realizoval skladbu Nuit blanche). V r. 1980 získal doktorát na Sorbonne na základe práce L'idée de modèle en musique d'aujourd'hui, ktorú písal pod vedením I. Xenakisa. Prednášal literatúru a dejiny umenia starovekého Grécka a Ríma na rôznych školách a univerzitách. Taktiež vyučoval hudbu na Sibeliovej akadémii v Helsinkách (1979) na letných kurzoch v Pécsi (1980) a na Université de Paris I (1981), kde prednášal na tému La composition musicale dans la biosphère. Viedol aj seminár venovaný digitálnej syntéze v Lille (1980). V roku 1983 bol menovaný za profesora a riaditeľa muzikologickeho inštitútu na Université de Strasbourg II. Neskôr prednášal na univerzitách v Tel Avive a Jeruzaleme (1984), na kurze v Kazimierzi (1985) a na Viitasaari vo Fínsku (1987). Je autorom množstva prác a článkov ako napr. Méthodes linguistiques en musicologie; La création musicale aujourd'hui; Musique, mythe, nature, ou les dauphines d'Arion (1983) a držiteľom ocenení: Paris Biennale (1963), SACEM Prize (1974), Prix Italia (1977), Prix Cartier de l'Académie des Beaux-Arts (1984) a Grand Prix National de la Musique (1988).

* Výber z diela: *Volumes* pre 11 nástrojov a mg. pás (1960), *Sinergies* pre 21 nástrojov a mg.pás (1963), *Terre du Feu* pre mg. pás (1963), *Le son d'une voix* pre 16 nástrojov (1964), *Coincidences*, balet (1965), *Nuit blanche* pre mg. pás a rozprávača na Artaudov text (1966), *Danae* pre 12 hlasov a bicie nástroje (1970), *Kemit* pre darbuku sólo alebo zarbu (1970), *Agiba* pre mg. pás (1971), *Rambaramb* pre orchester, klavír sólo a mg.pás (1972), *Korwar* pre čembalo a mg. pás (1972), *Naluan* pre 8 nástrojov a mg. pás (1974), *Soliste* pre čembalo a pozitív (1975), *Cassandra* pre 14 nástrojov a mg. pás (1977), *Areg* pre štvorročný klavír (1977), *Amorgos* pre súbor 2E2M (1979), *Ianassa* pre mg. pás (1980) *Aulodie* pre hoboje a mg. pás (1983), *Styx* pre dva klavíry, osem rúk (1984), *Heol an ankou* pre organ a tri trombóny (1985), *Uncas* pre 8 nástrojov mg. pás a dva samplery, (1986), *Mesarthim* pre dva klavíry (1987), *Tempora* pre tri samplery (1988), *Cassiope* pre miešaný zbor a dvoch hráčov na bicie nástroje (1988), *Tithon* pre mg. pás (1989).

Jozef Malovec (1933) bol žiakom A. Moyzesa na VŠMU v Bratislave a V. Sommera na AMU v Prahe, kde absolvoval v r.1957. V šesťdesiatych rokoch parti-

cipoval na vzniku súboru Hudba dneška a zúčastnil sa na kurzoch Novej hudby v Darmstadte. Dlhé roky pôsobil ako redaktor a dramaturg v Čs. rozhlase v Bratislave, kde bolo aj jeho zásluhou založené Elektroakustické štúdio. V súčasnosti sa venuje iba kompozícii.

Jeho meno sa spája so začiatkami elektroakustickej hudby na Slovensku. Prostredníctvom EA skladieb skúmal Malovec, rovnako ako jeho rovesníci, zvukové možnosti technických médií a tým sa podieľal na rozširovaní zvukovej palety použiteľnej v hudbe. Rovnako intenzívne sa venoval orchestrálnej, no najmä komornej tvorbe. Typická je preňho polarita spontánnosti a racionálnej organizácie. V sedemdesiatych rokoch siahal do žriedla slovenského folklóru, na ktorom ho upútavala predovšetkým nevšednosť harmonických modálnych väzieb. Ďalšie desaťročie prinieslo v Malovcovej tvorbe vyzretie poetiky, sebareflexiu a syntézu vlastného a generačného tvorivého úsilia.

* Výber z diela: *Tri bagately* pre sláčikové kvarteto (1962), *Kryptogram 1* pre basklarinet, klavír a bicie (1965), *Ortogenezis*, EA kompozícia (1966), *Koncertantná hudba* pre orchester (1967), *Malá komorná hudba*, okteto (1964, revidované 1970), *B-A-C-H*, EA kompozícia (1975), *Hudba pre bas a komorný orchester (s použitím textu H. Malovcovej)* (1977), *Poéma pre husle sólo, in memoriam D. Šostakoviča* (1977), *Komorná symfónia* (1980), *III. sláčikové kvarteto* (1985-86), *2. symfónia* (1989).

'Hudba pre bas a komorný orchester' (s použitím textu H. Malovcovej) vznikla na objednávku Sergeja Kopčáka a súboru Camerata Slovaca pre festival BHS v r.1977. Vzbudila všeobecnú pozornosť najmä tým, že v závere skladby zaznie ako kadencia výrazná lyrická báseň mojej manželky Heleny - *Nedotýkajte sa duší...*, ktorá vo vtedajšej kultúrno-politickej atmosfére udierala na svedomie spoločnosti. Myslím však, že má i obecnú platnosť.

Je zaujímavé, že túto lyrickú poéziu bolo možné uviesť na pódium bez zásahu vtedajšej cenzúry. V partitúre bola označená ako "cadenza" - teda akési voľné improvizovanie po predchádzajúcom speve iba na vokáloch, iba sólista bol zasvätený do vecí a vedel o presnom zameraní poetického textu.

I keď bola skladba nahratá a vysielaná v rozhlase a neskôr i v televízii, vylisovaná na mojej profilovej gramoplatni, ba vyšla i partitúra, nebola u nás od premiéry (1977) verejne predvedená, ba dokonca pri jej berlínskom prevedení vo vtedajšom Východnom Berlíne, si usporiadatelia priameho prenosu koncertu zavolali sólistu a presvedčili ho, aby kadenciu recitoval v origináli - teda po slovensky - pretože jej nemecký preklad im pripadal na

vtedajšiu situáciu príliš religiózny.

Nedotýkajte sa duší
vy, ktorí neviete na nich hrať!
Duša vie roniť skryté slzy,
ktoré tak ľahko vieter nevysuší
a keď i ústa smejú sa
a pieseň sa z nich tlačí
duša sa zatiaľ chveje roztrasená v plači.
Nedotýkajte sa jej, falošní hráči!
Duša je bosá noha
kráčajúca po bodľáci.

Helena Malovcová

Keď som začal pracovať na elektronickej skladbe 'Ortogenezis', mal som za sebou už viacročnú prax v hudobnej tvorbe pre magnetofónovú pásku. Pracoval som ešte v bývalom TV štúdiu s Jánom Rúčkom a Ing. Ivanom Stadtruckerom na viacerých filmových a televíznych úžitkových hudbách. Keď prišiel do rozhlasového štúdia Ing. Peter Janík a vývojové oddelenie usporiadalo jedno pracovisko na trikovú réžiu, začal som tam pracovať. Tam som okrem iných vecí vytvoril aj prvú verziu hudby k Nezvalovej básni Edison. Nové zvukové možnosti, práca s umelým dozvukom a hlavne možnosť zapojenia i stochastických prvkov do hudobného procesu ma podnietili k vytvoreniu autonómnej elektronickej skladby. V tých dobách som sa po prvý raz stretol - ešte rukopisnými - prekladmi z filozofického diela Piera Teilharda de Chardin, ktoré ma po filozofickom vákuu v päťdesiatych rokoch u nás výrazne oslovili. A tak som sa pokúsil vyjadriť zvláštnou hudobnou formou dva z jeho nových filozofických pojmov. Jedným z nich je práve 'Ortogenezis', čo vlastne - zjednodušene povedané - znamená proces skomplexňovania vesmíru, čosi omnoho závažnejšie a v podstate zložitejšie ako púhy "vývoj", čosi, čo počíta v tomto procese i s duchovnými dimenziami. Skladbu sme s Ing. Janíkom spočiatku (1966) museli zmiešavať na komerčný stereomagnetofón, pretože stereo ešte vtedy v rozhlase nebolo. Až po roku, po urýchlennom zavedení stereozariadenia v Rozhlase sme vyhotovili druhú verziu, s ktorou som sa zúčastnil na Svetovej súťaži v tvorbe elektronickej hudby v americkom Hanovere, kde sa skladba umiestnila vo finále a bola i vylisovaná na americkej gramoplatni firmy Turnabout-Vox. Medzitým som dostal možnosť uviesť skladbu na festivale Maggio Musicale Fiorentino v máji 1968 a pre túto príležitosť som v spolupráci s Ing. P. Janíkom a J. Backstuberom vyhotovil tzv. florentinskú kópiu, koncipovanú na štôrkanaľové predvedenie. Túto poslednú verziu si môžete vypočuť na dnešnom koncerte.

Jozef Malovec

Ljubica Maric (1909) bola žiačkou J. Slavenského v Belehrade a J. Suka a A. Hábu v Prahe, tiež navštevovala hodiny dirigovania na Pražskom konzervatóriu. Zúčastnila sa na majstrovských kurzoch N. Malika a H. Scherchena v Štrasburgu. Pracovala na strednej hudobnej škole v Belehrade a neskôr sa stala členkou Srbskej akadémie vied a umení.

S výnimkou raného záujmu o štvrttónovú hudbu, voľnú atonalitu a krátkej povojnovej inšpirácie folklórom sa štýl tejto skladateľky už roky nemení. Jej povaha a tvorivému naturelu sú blízke filozofické konceptuácie, čo sa odráža v jej záľube v ortodoxnej liturgii, v speve z obdobia stredoveku a toto všetko dodáva jej hudbe nádych starej Byzancie a srbského folklóru. V rámci jej nepočetnej, zato však hodnotnej tvorby, zvláštnu pozornosť si zaslúži *Passacaglia* pre orchester, *Byzantine Concerto* pre klavír a orchester, *Music of the Octoechos No.1* pre orchester a kantáty *Piesne vesmíru* a *Prah snov*.

Ivo Medek (1956), ako inžinier v oblasti počítačového softwaru študoval kompozíciu u prof. A. Piňosa na JAMU v Brne. Je zakladateľom súboru pre súčasnú hudbu Art Incognito, z ktorého sa vykryštalizoval súbor bicích nástrojov Dama-Dama. Napísal rad teoretických prác a prednášal doma i v zahraničí (o.i. aj na kurzoch v Darmstadte 1990). Jeho kompozície zazneli na významných festivaloch (napr. Ost-West Tagung Mannheim '90, Darmstadt '90, MHF Brno '89, '90, '91, Drážďany a i.) Je odborným asistentom na katedre skladby v Brne.

Ivo Medek je autorom asi štyridsiatich významnejších kompozícií, často sa zameriava na kompozície pre bicie nástroje, na skladby s využitím elektroakustických prvkov.

* Výber z diela: *Africká housenka* pre speakra, mezzosoprán, flautu, fagot, husle, violu, violončelo, klavír, gitaru a dvojicu bicích (1986), *Pán Much*, koncert pre klavír a orchester (1986), *Temporis motio* pre klavír, kontrabas, klarinet (basklarinet), saxofón a bicie (1987), *Triády*, koncert pre bicie a orchester (1988), *Adledailan* pre husle, violončelo, klavír, bicie a mg. pás (1988), *Rozpomínání* pre klavír, trombón a bicie (aj klavír a mg. pás) (1988), *Reflections* pre štyri hlboké dychové nástroje (1990), *Hora Ruit* pre miešaný zbor (1990), *Zlomený kříž I., II.* pre klavír a trojicu bicích (1990), *Hypertenze* pre vyšší dychový nástroj, dva syntezátory a mg. pás (1990), *1. Symfonie* (1990), *Variace na štěstí* pre mezzosoprán, husle a klavír (1991), *Uplývání* pre mezzosoprán (alebo sampler) a komorný súbor (1991), *Pangea* pre husle, klarinet

a klavír (1991).

Skladba Zlomený kříž vznikla v roce 1990. Jedná se o komplex více samostatných kompozic pro bicí nástroje, klavír, syntetizér (resp. sampler), mužský hlas, ženský hlas a sbor, příp. mg. pás. U vás zazní část I. (2 hráči na bicí, syntetizér, klavír a mužský hlas), která měla premiéru v roce 1990. Společnou jednotici myšlenkou celého cyklu je konflikt lidskosti a odlidštění pojímaný v různých polohách. V části I. je to vztah zřejmé polarity. Celý cyklus je věnován souboru Dama-Dama.

Ivo Medek

Olivier Messiaen (1908) študoval hru na organe (M. Dupré) a skladbu (P. Dukas) na parížskom konzervatóriu. Štúdium ukončil záverečnými skúškami z orgánovej hry, klavírnej korepetície, improvizácie, kontrapunktu a kompozície. V r.1931 sa stal organistom v chráme Sv. Trojice v Paríži. Od roku 1936 učil na Ecole normale de musique, v r.1942 prevzal triedu harmónie na konzervatóriu (do roku r.1979). Spolu s A. Jolivetom a ďalšími vytvoril v r.1936 skupinu Mladé Francúzsko. Pre svoju tvorbu vyhľadával Messiaen, ako silne nábožensky citiaci katolík so sklonmi k mystike, neobvyklé inšpiračné zdroje. Zaoberal sa štúdiom indickej rytmiky (konkrétne problematikou deci-Talas, čo sú vidiecke rytmy starobylej Indie, podľa indického teoretika Garngadeva), gréckej metriky, gregoriánskym chorálom, teológiou ako aj exotickým folklórom. Takisto sa zaoberal ornitológiou a snažil sa vytvoriť systém notácie, pomocou ktorej by mohol zapísať spev všetkých vtákov na území Francúzska. Vtákov rozdelil do kategórií podľa prostredia a oblastí: vtáci vyskytujúci sa na lúkach, na okrajoch lesov, vo vysokých horstvách, pri morskom pobreží, vtáci žijúci v rákosí, bažinách a močiaroch.

V päťdesiatych rokoch vytvoril teóriu modov, týkajúcu sa výšky, dynamiky, trvania i tvorenia tónov zoskupovaných podľa vopred daných matematických relácií, čím značne ovplyvnil Bouleza a iných serialistov. Väčšina jeho diel upútava svojou farebnosťou (Messiaen hovorí o zvukovej dúhe; dosahuje ju tiež častým používaním tzv. Martenotových vln).

* Výber z diela: *Préludes* pre klavír (1929), *Hymne* pre orchester (1931), *La Nativité du Seigneur* pre organ (1935), *Chants de Terre et de Ciel* pre hlas a klavír (1938), *Les Corps Glorieux* pre organ (1939), *Quatuor pour la fin du Temps* pre husle, klarinet, violončelo a klavír (1941), *Trois petites liturgies de la Présence Divine* pre ženský zbor,

Martenotove vlny, klavír, čelestu, vibrafón, bicie nástroje a sláčikový orchester (1944), *Vingt regards sur l'Enfant Jesus* pre klavír (1944), *Turan-galila-Symphonie* (1946-48), *Réveil des oiseaux* pre klavír a orchester (1953), *Catalogue d'oiseaux* pre klavír (1956-58), *Chronochromie* pre veľký orchester (1960), *La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christ* pre veľký orchester, miešaný zbor a nástroje sólo (1965-68), *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* pre organ (1969), *Des canions aux étoiles* pre klavír, lesný roh, xylorimbu, zvonkohru a malý orchester (1971-74), *Saint Francois d'Assise*, opera na libreto skladateľa (1975-83), *Un vitrail et des oiseaux* pre klavír a orchester (1988).

Réveil des oiseaux (Prebudenie vtákov), skladba z r.1953, je jedným z tých Messiaenových diel, v ktorých transponuje spev európskych i exotických vtákov do svojrázneho hudobného jazyka, špecifickejšieho v oblasti rytmickej než melodickej. Dielo sa skladá zo štyroch častí - Polnoc, Štvrtá hodina ranná, Ranný spev, Poludnie. V kompozícii je zobrazených okolo tridsať druhov vtákov - počínajúc slávikmi, vystupujúcimi na začiatku a končiac kukučkou, uzatvárajúcou poslednú časť. V závislosti od farby a charakteru vtáčích motívov sa jednotlivé nástroje používajú netradičným spôsobom z hľadiska artikulácie, dynamiky i rytmiky.

Quatuor pour la fin de Temps (Kvarteto na koniec času) vzniklo v hitlerovskom zajateckom tábore v Görlitz (Sliezske), kde bol Messiaen držaný ako vojak francúzskej armády. Tu sa skladateľ stretol s niekoľkými hudobníkmi, čo rozhodlo o inštrumentálnom obsadení skladby. Premiéra diela sa uskutočnila v Stalagu 8 A dňa 15. januára 1941 pred niekoľkotisícovým publikom vojnových zajatcov z rôznych krajín Európy. Klavírny part hral sám autor. Skladba má duchovný charakter a skladá sa z ôsmich častí. Prečo si Messiaen zvolil tento počet, vysvetľuje v rozsiahlom úvode k partitúre: "Sedem je dokonalé číslo, po šiestich dňoch tvorenia zasvätil Boh siedmy deň odpočinku a tento predĺžením do večnosti sa stáva dňom ôsmym, ktorý je stelesnením nevyčerpatelného svetla a nenarušiteľného pokoja." Dielo je napísané na chválu anjela Apokalypsy, ktorý dvíhajúci ruky k nebesiam vraví: "Blíži sa koniec sveta". K tomuto anjelovi sa Messiaen obracia priamo v druhej a siedmej časti kvarteta (*Vokalíza pre anjela zvestujúceho koniec času* a *Hra dúhových farieb pre anjela zvestujúceho koniec času*) a taktiež nepriamo v šiestej časti, ktorá predstavuje svojské Dies irae (*Tanec hnevu pre sedem trúb*). Dve najlyrickejšie časti, piata a ôsma, sú oslavou Krista (*Chvála večnosti Ježiša* a *Chvála nesmrteľnosti*).

Ježiša). Prvá časť predstavuje 'Nebo' (Liturgia kryštálu), časť tretia 'Peklo' (Priepasť vtákov) a kontrast k týmto častiam tvorí uprostred cyklu umiestnená štvrtá časť s nič nehovoriacim názvom *Intermedium*.

Alexander Mihalič (1963), po gymnaziálnych štúdiách sa začal venovať kompozícii u J. Podprockého na Konzervatóriu v Košiciach, pokračoval u I. Zeljenku na VŠMU v Bratislave. Absolvoval študijný pobyt u J. Tairu na Ecole normale de Musique v Paríži, zaoberal sa elektroakustickou kompozíciou u M. Zbaru na Conservatoire National de Région de Boulogne a u M. Vaggione na parížskej univerzite. V súčasnosti žije vo Francúzsku a venuje sa kompozícii a štúdiu muzikológie.

Mihalič sa od svojich prvých skladieb prejavil ako originálny autor s vlastnými predstavami a zámermi. Jeho kompozičný štýl kombinuje vedomú organizáciu hudobného materiálu so spontaneitou a invenčnosťou. Nestotžňuje sa s postmodernistickými tendenciami svojich rovesníkov, konfrontuje sa s tvorbou európskej avantgardy a Novej hudby. Má zmysel pre dramatickú výstavbu a vyváženosť prvkov hudobnej skladby.

* Výber z diela: *Hudba pre sláčikový orchester, dychové kvinteto a klavír* (1980), *Skladba pre klavír a mg. pás* (1987) - Prix de Résidence na 16. Medzinárodnej elektroakustickej súťaži v Bourges (1988), *Hudba pre sláčikové kvarteto* (1988), *Composition*, EA skladba (1990).

'Composition' bola napísaná v rozmedzí decembra 1989 a mája 1990 a jej realizácia v štúdiu je iba jednou z viacerých variácií, ktoré sú určené pre rôzne formácie, ako inštrumentálne-symfonický orchester, sólista, tak aj elektroakustické - live electroacoustic. Cieľom tejto "série" skladieb, ktorá vychádza z jednej skladby, ktorú nazývam "abstraktná kompozícia", je hľadanie hraníc, prípadne ich absencie, medzi hudbou inštrumentálnou a elektroakustickou a s tým súvisiacimi problémami, ako je napríklad zápis tej istej skladby pre rôzne formácie. Je to tiež reflexia nad hudobnou kompozíciou ako takou, hľadanie procesu, ktorý ju determinuje. Z týchto dôvodov je táto skladba z mojej strany kvalifikovaná len ako určitá etuda, ktorá mi má pomôcť v mojej ďalšej kompozičnej práci.

Alexander Mihalič

Vasilije Mokranjac (1923-1984) absolvoval štúdium hry na klavíri (1948) na Hudobnej akadémii v Belehrade u E. Hajeka a kompozíciu u S. Rajičiča. Popri skladateľskej činnosti sa Mokranjac venoval aj pedagogickej práci. Zastával funkciu prezidenta Srbského zväzu skladateľov a bol členom Srbskej akadémie vied a umení.

V ranych dielach Mokranjac nadviazal na štýl neskorého romantizmu a zároveň využíval charakteristické melodické zvraty ľudovej hudby. Skladby z posledného obdobia jeho tvorby sa vyznačujú dôrazom na polytonálne harmonické a akordické postupy. V svojich skladbách používa široký a pestrý register nálad siahajúci od dramatického páťosu až k intímnej lyrike.

* Výber z diela: *Dramatická ouvertúra* pre orchester, *Concertino* pre klavír, *Poema lirico* pre orchester, *Divertimento* pre sláčikové nástroje, *Sláčikové kvarteto*, *Sonáta pre husle a klavír*, *Echoes* pre klavír, 5 symfónií, 2 predohry, piesne, skladby pre klavír, scénická hudba pre film a televíziu.

Luigi Nono (1924-1990) získal v r.1946 doktorát práv v Padove, v kompozícii bol žiakom H. Scherchena a B. Madernu. Oženil sa s dcérou A. Schönberga. V rokoch 1950-59 navštevoval letné kompozičné kurzy v Darmstadte a v rokoch 1959-60 na Darington Summer School. V šesťdesiatych rokoch sa intenzívne venoval elektronickej hudbe v Studio di Fonologia Musicale v Miláne. Od osemdesiatych rokov začal pracovať v Experimental Studio der H. Strobels Stiftung des Südwestfunks vo Freiburgu.

Do európskeho hudobného života vstúpil začiatkom päťdesiatych rokov ako predstaviteľ Novej hudby vyznávajúci seriálne kompozičné postupy. Na rozdiel od väčšiny svojich súčasníkov tvoriacich na západe sa od počiatku odlišoval zásadným záujmom o spoločenské problémy, zúčastňoval sa na politických akciách talianskej ľavice, v r.1975 sa stal členom ÚV Talianskej komunistickej strany. Politické názory sa odrážajú v mnohých Nonových dielach. Medzinárodné uznanie si získal skladbou *Il canto sospeso* (1956). V prvých dielach badať Schönbergov vplyv, neskôršie sa talianskemu skladateľovi stáva bližšou Webernovská technika. Hľadanie nových výrazových prostriedkov sa u Nona týka rovnako technickej ako aj expresívnej roviny diel. Niekedy využíva rytmické prvky talianskych alebo španielskych tancov. Punktualistickú techniku uplatňuje vo vokálnej hudbe (*Cori di Didone*), dosahujúc ňou priam objavné farebné efekty.

* Výber z diela: *Variazioni Canoniche* pre orchester

(1950), *Polifonica - monodia - ritmika* pre flautu, klarinet, basklarinet, altsaxofón, harfu, klavír a bicie nástroje (1951), *Epitaffio per F. G. Lorca*, 3 štúdie pre soprán, barytón, malý miešaný zbor a nástroje podľa básní F.G.Lorcu a P. Nerudu (1952-53), *Due espressioni per orchestra* (1953), *La Victoire de Guernica* pre zbor a orchester na básne P. Eluarda (1954), *Červený plášť*, balet (1954), *Canti per 13* pre malý inštrumentálny súbor (1955), *Incontri* pre 24 nástrojov (1955), *Intoleranza*, opera v dvoch dieloch podľa idey A. M. Ripellina s použitím básnických a dokumentárnych textov (1960-61), *Canciones a Guiomar* pre soprán, zbor a nástroje podľa básne A. Machadoa (1962-63), *Musica per Manzu* pre mg. pás (1969), *Como una ola de fuerza y luz* pre soprán, klavír, orchester a mg. pás podľa básne J. Huasiho, venované tragickej smrti L. Cruya (1971-1972), *Für Paul Dessau* pre mg. pás (1974), (1976), *Das atmende Klarsein* na orfické hymny a texty R. M. Rilkeho za spolupráce M. Cacciariho pre basovú flautu, 8-hlasý zbor a live-electronic (1980-81), *Omaggio a György Kurtág* pre kontraalt, basovú tubu, flautu a live-electronic (1983), *A Carlo Scarpa, Architetto* pre veľký orchester (1985), *Camminantes... Ajacucho* pre kontraalt, basovú flautu, organ, 2 zbory, orchester a live electronic (1987).

La fabbrica illuminata nie je ani hudobným stvárnením továrne, ani výrazom protestu. Neznázorňuje realitu, ale stojí nad ňou ako autonómna formálna štruktúra, ktorá využíva zvukový materiál nahratý v továrni. V tomto zmysle vznikla *La fabbrica illuminata* na konkrétny podnet - stvárnienie diania, ktoré sa prísne pridrižiava svojho priebehu: hudobné stvárnienie myšlienky.

Text vznikol z viacerých verzií, ktoré sa postupne prispôbovali požiadavkám hudobného stvárnienia. Vzťah medzi slovom a hudbou je riešený tak, že slová neboli vopred skoncipované k zhudobneniu, ale boli rozčlenené rôznym spôsobom na lingvistický materiál pozostávajúci zo žargónu tovarenských robotníkov, z citácií pracovných zmlúv a politických definícií zozbieraných v továrni.

Definitívna hudobná verzia sa stala aj konečnou podobou rečového materiálu. Najmä v druhom dieli (*Sen - Nočná mora*) sa štruktúra zaznamenaná na mg. pás stáva metrickou štruktúrou. Základný akustický materiál, ktorý tu Nono využíva sa skladá z týchto zložiek:

- 1.) mg. nahrávky zvukov valcovne v Janove (zima - teplo - vysoká pec)
- 2.) elektronický materiál spracovaný v Studio di Fonologica RAI v Miláne

- 3.) nahrávky a najrôznejšie interpretácie textu v podaní miešaného zboru RAI pod vedením dirigenta G. Bertolu a mezzosopranistky C. Heniusovej
- a) štúdiovo spracované ľudské hlasy
- b) materiál prepracovaný technickými prostriedkami
- c) zvuky a hluky továrne

Napriek tomu, že niektoré z týchto zvukových materiálov sa javia ako sémanticky predznamenané - obzvlášť materiál zaznamenaný v továrni - treba zdôrazniť, že tento materiál nebol prevzatý v naturalistickom zmysle, ale ako druh hudobnej reality. Výber materiálu, jeho spracovanie a výslednú kompozíciu dovŕšil Nono v júni a júli 1964 v Studio di Fonologica RAI v Miláne. *La fabbrica illuminata* je venovaná robotníkom z talianskych oceľární v Janove-Cornigliano.

György Orbán (1947) študoval kompozíciu u S. Toduta a J. Jagamasa na Hudobnej akadémii v Kolozsvári (Cluj) v rokoch 1967-73. Po absolutoriu vyučoval hudobnú teóriu na akadémii do r.1979, kedy presídlil z Rumunska do Maďarska. Odvtedy pracuje v hudobnom vydavateľstve Editio musica Budapešť. V roku 1989 bol jeho *Triple Sextet* zaradený medzi "Recommended Works" na Medzinárodnej tribúne skladateľov UNESCO v Paríži.

* výber z diela: *Solo Sonata* pre husle (1970), *Duo pre soprán a klarinet* (1979), *Triple sextet* pre komorný orchester (1980), *Hymnus* pre cimbal (1980), *Hymnus* pre klavír (1980), *Serenade No.1* pre orchester (1984), *Serenade No.2* pre orchester (1985), *Dychové kvinteto* (1985), *Suita* pre klavír (1986), *Sonata Concertante* pre klarinet a klavír (1987), *Duo No.2* pre soprán a kontrabas (1987), *Sonata pre fagot a klavír* (1987), *Sonata No.1* pre klavír (1987), *Sonata No.2* pre klavír (1987).

Ivan Parík (1936) vyštudoval Konzervatórium v Bratislave, odbor dirigovanie u A. Schimpla a kompozíciu u A. Očenáša. V r.1962 ukončil štúdium kompozície u A. Moyzesa na VŠMU, v rokoch 1959-68 pracoval vo funkcii dramaturga hudobného vysielania v Čs. televízii a následne prešiel na VŠMU, kde prednášal ako asistent hudobnú výchovu a estetiku na katedre tanečnej tvorby. Po dvadsiatich rokoch pôsobenia v tejto inštitúcii sa v r.1990 stal prorektorom VŠMU a profesorom.

Parík sa už v začiatkoch svojej tvorby prezentoval ako majster miniatúry a fragmentu. Sklon k detailu,

intimnosť výpovede, prvky rafinovanej zvukovosti i akcentovanie inštrumentálnych žánrov možno nájsť najmä v Parikovej komornej tvorbe. Záujem o detail, jeho vlastnosti, súvisí i so záľubou vo výtvarnom umení a podmieňuje formovanie hudobného materiálu seriálnou technikou, aleatorikou, zdôraznením farebnosti. Uplatnil sa aj na poli EA kompozície, vytvoril množstvo scénických hudieb a venoval sa hudobnoteoretickej práci. Intelektuálnosť a popri tom subjektívnosť Parikovho hudobného vyjadrovania vnáša do kontextu tvorby jeho generácie osobitú črtu.

* Výber z diela: *Dve piesne na texty starých japonských básnikov* (1959), *Tri kusy pre klavír* (1960), *Citácie*, cyklus pre miešaný zbor (1964), *Hudba k vernisáži pre flautu sólo* (1968), *Hommage à William Croft*, EA skladba (1969), *Fragmenty*, hudba k baletu (1970), *Medzi horami*, miešaný zbor (1973), *Sonáta pre klarinet* (1974), *Epitaf II*, pre flautu a gitaru, (1976), *Čas odchodov*, dve piesne pre soprán (tenor) a klavír (1978), *Hudba pre dychy, kontrabasy a bicie* (1979), *Videné z blízka nad jazerom* pre recitátorku, dychové kvinteto, klavír a sláčikové kvarteto (1979), *Hudba pre Miloša Urbáška*, sláčikové kvarteto (1981), *Musica Pastoralis* pre veľký orchester (1984), *Quadrofónia* pre štyri violončelá (1987).

'*Piesne o padajúcom listí*' - štyri skladby pre klavír som skomponoval roku 1962, v čase, keď som končil štúdiá v triede profesora Alexandra Moyzesa. Ex post sa domnievam, že vzťah k hudbe Clauda Debussyho, radosť z hry jeho prelúdií, ako aj zaujatie hudbou Druhej viedenskej školy - najmä hudbou Webernovou - to sú asi indície, ktoré spolu s mojím celoživotným zaujatím pre hudobný obraz pastoraľe dávajú možnosť dešifrovať toto dielko.

'*Sonáta pre violončelo sólo*' - ak sa dobre pamätám, vznikla v roku 1965 alebo 1966. Je jednou z radu otvoreného cyklu inštrumentálnych sonát pre sólové nástroje, pričom kdesi v pozadí je zakódovaná predovšetkým radosť z hry ako takej. Myslím si, že iné významy tejto, ako aj ostatným inštrumentálnym sonátam, netreba pripisovať. Skladba má dva varianty - pre violončelo sólo a druhý "sonáta - canon" pre nástroj a mg. pás v podobe päťhlasého kánonu. Nedá mi, aby som na tomto mieste nepodakoval prvému interpretovi skladby, na ktorého podnet aj vznikla - Josefovi Sikorovi, skvelému to violončelistovi.

Ivan Parík

Arnošt Parsch (1936), k profesionálnemu štúdiu kompozície sa dostal pomerne neskoro, v dvadsiatich siedmich rokoch, avšak ako autodidakt, ktorý ovlá-

dal teóriu a základy kompozície mal už v tej dobe zreteľne vyhranené zameranie predznačené výsledkami postwebernovského vývoja európskej hudby. Rok po absolvovaní JAMU opustil svoje pôvodné zamestnanie (ekonóm) a v r.1969 nastúpil na miesto tajomníka krajskej pobočky SČSKU v Brne, v r.1977 prešiel do funkcie tajomníka a vedúceho sekretariátu Medzinárodného hudobného festivalu v Brne. V súčasnej dobe pôsobí tiež pedagogicky na JAMU.

Behom štúdia kompozície si v komorných skladbách overoval seriálnu, dodekafonickú, aleatorickú a timbrovú techniku, inšpiroval sa grafickými partitúrami s výtvarnými objektami i vynikajúcimi interpretačnými schopnosťami popredných súčasných inštrumentalistov. Záluba v kybernetiku a v elektroakustických prístrojoch ho priviedla do EA štúdií Čs.rozhlasu v Brne a Plzni, kde realizoval viacero projektov. Na prelome šesťdesiatych rokov sa zúčastnil na práci brnenského skladateľského tímu na niekoľkých experimentálnych kolektívnych skladbách. Novým prvkom v Parschovej tvorbe od prvej polovice sedemdesiatych rokov je skladateľov výrazný príklon k hudobnému folklóru. V týchto kompozíciách siaha až k najstarším koreňom moravskej ľudovej piesne, domýšľa metódy jej spracovania modálnou technikou, ktorá má najbližšie k jej melodicko-harmonickému charakteru. Túto orientáciu nachádzame v Parschovej tvorbe inštrumentálnej, orchestrálnej i vokálnej až do súčasnosti.

* Výber z diela: *Koncert pro dechy, bicí nástroje a klavír* (1964), *Sonáta pro varhany* (1965), *Transpozizioni II a III*, EA skladby (1969-70), *Symfonie č.2* pre veľký orchester (1973), *Smyčcový kvartet č.2* (1973), *Jednou vyšlo rudé slunce*, spev k víťazstvu Indiánov u Little Big Hornu v r.1874 na indiánsky text *Sitting Bulla* pre miešaný zbor, klarinet, saxofón a džezový orchester, spoluautor M.Štedroň (1975), *Květiny (Les Fleurs)* pre basklarinet a klavír (1976), *Poselství* pre 2 sláčikové orchestre (1978), *Vůně dřeva* pre klarinet B a cimbál alebo klavír (1978), *Džbánky*, miešaný zbor na slová P. Aujezdského (1981), *Rozednívání*, EA sklaba (1982), *Symfonie-koncert pro lesní roh a orchestr* (1982), *Rondo pro orchestr s koncertantními houslemi "Prométeus"* (1983), *Jízda králů*, scéna pre tenor, bas, miešaný zbor a komorný súbor podľa moravských ľudových obradných textov (1984), *Dialog pro lesní roh a varhany* (1984).

Skladba 'Květiny' (Les Fleurs) vznikla v r.1976 pro soubor *Due Boemi di Praga*. Má navodiť predstavu stráné plné květů a ohlasů starobylých písní, květin a písní vyrůstajících společně s lidmi po mnoho generací. Modální melodicko-rytmický terén i struk-

tury souzvuků vycházejí z melodických jader 20 moravských lidových nářevů, převážně v lyrické tónině, jejichž text popisuje místa, kde rostou polní květiny. Folkloristé takové písně nazývají "trávníce". Při kompozici bylo použito techniky montáže, střihu, variací, jednotlivé hudební objekty jsou řazeny za sebou, či do vrstev. Díky interpretům byla skladba hrána na koncertech více než stokrát. Mimo Československo také v Německu, Rakousku, Holandsku, Finsku a Polsku.

Arnošt Parsch

Marek Piaček (1972) je posluchačom druhého ročníka VŠMU, kde študuje kompozíciu u I. Zeljenku. Zároveň navštevuje záverečný ročník Konzervatória v Bratislave, kde sa venuje hre na flaute pod vedením D. Šebestovej-Zsapkovej. V lete 1991 sa zúčastnil na 10. Medzinárodnom skladateľskom seminári 'Stille Musik', ktorý organizuje Stiftung Künstlerhaus vo švajčiarskom Boswile. Najčerstvejším úspechom mladého skladateľa je 1. cena v súťaži EA skladieb a computer music na 13. Concorso Internazionale "Luigi Russolo" vo Varese (Taliansko) s kompozíciou *Flauto dolce'91*.

* Výber z diela: *Dve prasiatka*, malá suita pre 2 fluty (1986), *Podte deti medzi kvety*, cyklus detských zborov na texty B. Droppu (1987), *Tri skladby pre flautu a klavír* (1987), *Hry detí*, 3 skladby pre detský hlas a klavír (1987), *Drozd*, pieseň pre nižší hlas a sláčikové kvarteto (1988) - 3. cena v Moyzesovej súťaži 1988, *Kvarteto pre dychové nástroje (Venované pamiatke I. Stravinského)* pre flautu, hoboj a 2 klarinety (1988), *Sláčikové kvarteto* (1989) - 2. cena v Moyzesovej súťaži 1990, *Tri duá*, cyklus skladieb pre rozličné obsadenia (1989-90), *Priviate vetrom* pre 4 trombóny a veľký bubon (1990), *Skladba pre organ* (1990), *A! Elbereth Giltoniel*, tichá hudba pre alt a nástroje (1991), *Flauto dolce'91*, kompozícia pre flautu a mg. pás.

Kompozícia *Flauto dolce'91* vznikla v Experimentálnom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave v spolupráci s J. Ďurišom. Skladba existuje v dvoch verziách, koncertnej i štúdiovej, pričom obe verzie majú aj stereofónnu aj kvadrofónnu podobu. Ako východiskový materiál poslúžili výlučne zvuky flauty. Výsledná nahrávka je realizovaná formou samplingu reálnych zvukov flauty, ich spracovania a frekvenčného radenia. Na nástroji (na zázname i naživo) hrá autor.

Alois Piňos (1925) vyštudoval v Brne klasické gymnázium, lesné inžinierstvo a po štúdiách kompozície na konzervatóriu u V. Petrželku absolvoval JAMU u J. Kvapila v r.1953. Svoj skladateľský obzor si rozširoval na kurzoch a festivaloch v Darmstadte, Mnichove a Prahe. Od r.1953 vyučoval na JAMU hudobno-teoretické predmety, od r.1965 vyučuje kompozíciu. Podieľal sa na založení a činnosti orchestra 'Studio autorů' (1963-71) a na organizácii festivalu 'Expozice experimentální hudby'. Rozvíja bohatú prednáškovú činnosť.

Pre svoju skladateľskú prácu získal Piňos významné podnety v hudbe Leoša Janáčka, Bélu Bartóka a Witolda Lutoslawského. Rovnako ho zaujala aj tvorba Druhej viedenskej školy, čoho odrazom a dôkazom je záujem o inováciu vzťahov v rámci tradičných foriem (koncertu, serenády a pod.). Nevyhýba sa najrôznejším vplyvom súčasného hudobného experimentu, nevynímajúc neofuturizmus, ktorý zvukovo nadväzuje na prírodné a civilizačné deje (*Kontrapunkty přírody*, *Symfonie "Apollo XI"*). Centrálnou kategóriou Piňosovho hudobného myslenia je vzťah, ktorého premenlivosť vyúsťuje aj v elektroakustických a multimedialných skladbách do alternatívnej kompozície s viacerými verziami.

* Výber z diela: *Koncert pro orchestr a mg. pás* (1964), *Ludus floralis*, 5 spevov pre basbarytón, ženský zbor, bicie nástroje a mg. pás (1966), *Hyperboly* pre harfu sólo (1966), *Komorní koncert pro smyčce* (1967), *In extremis* triptych pre miešaný zbor (1969), *Dialogy s Josefem Horákem* pre basklarinet sólo (1969), *Symfonie "Apollo XI"* (1970), *Concerto per sei* pre basklarinet, trombón, klavír, harfu, kontrabas a bicie nástroje (1971) - teamová práca, *Symfonický diptych*: 1. Pocta Praze 2. České letokruhy (1973,1975), *Trojhra "1975"* pre flautu, klarinet a marimbafón (1975), *Kontrapunkty přírody*. *Triptych*: 1. Živly, 2. Zoo, 3. Belcanto, EA kompozícia (1978), *Pastorela*, kantáta pre miešaný zbor, dychový súbor a bicie nástroje na texty ľudovej poézie (1984), *Koncert pro varhany a velký orchestr* (1985).

'Hlasová vernisáž' pro dva sólové zpěváky a komorní soubor byla komponována pro Mezinárodní hudební festival 'Musica vocalis' v Brně v r.1970, na němž byla provedena poprvé. Projekt díla předpokládal uvolnit zpěvný projev z pout belcanta, prozkoumat zpěvní mravy všech světadílů a využít těchto poznatků v souladu s fyziologií a uměleckými názory autorů. Šlo o to předvést možnosti lidského hlasu, jež daleko přesahují tradiční evropskou praxi pouhého intonování tónů. Záměrem bylo vytvořit svébytnou kompozici, nezávislou na etnografických doku-

mentech a jejích plagování; vyloučeno mělo být imitátorství a naturalismy. 'Hlasová vernisáž' se skládá z řady kratších vět, přičemž každá věta řeší určitý hlasový problém. Pro premiéru napsal Josef Berg s Aloísem Piňosem též rozsáhlý mystifikátorský pseudomuzikologický text, který skladbu formou dialogů dokumentoval. Ozvláštněním díla jsou citace z Janáčkovy zamýšlené skladby 'Pes číperá' a variace na tento materiál.

Kompoziční tým Brno založil r.1967 Alois Piňos a ke stále spolupráci přizval Arnošta Parsche, Rudolfa Růžičku a Miloše Štědrone. Pod jeho vedením tým zkomponoval a uvedl dvě desítky skladeb sólistických, komorních, vokálních, orchsterálních i elektroakustických. Tým, který komponoval 'Hlasovou vernisáž', byl rozšířen ještě o Josefa Berga a Milošlava Ištvana.

'Euforie' pro dechový ovladač (syntetizér), violoncello, klavír a bicí nástroje vznikla v r.1990. Stejně jako 'Euforie' pro Barok Jazz Quintet (1983), a 'Euforie' pro hoboje, anglický roh, violoncello, klavír a bicí nástroje (1988) je i tato třetí verze jednovětá, gradační. V souladu s názvem (euforie znamená příjemnou i tělesnou i duševní pohodu, rozjaření) je autorovým záměrem prezentovat hudbu plnou elánu a vitality, jejíž rytmičnost, vzruch, prudkost a pohyblivost neustáva od počátku až do konce. Přesně zaznamenané úseky se prolínají s rytmicky a tempově uvolnenou hudbou. V díle je důležitý vztah mezi syntetickým zvukem a akustickými nástroji. Sólisticky exponovaný syntetizér dodává skladbě bohatství barev, lesk a průraznost.

Alois Piňos

Peter Planyawski (1947) sa stal už počas gymnaziálnych štúdií poslucháčom Musikhochschule vo Viedni. Jeho učiteľmi boli A. Heiller (organ, kompozícia, improvizácia), H. Gillesberger (dirigovanie) a H. Seidlhofer (klavír). V r.1966 ukončil štúdium diplomom z organovej hry a cirkevnej hudby, v r.1969 nastúpil na miesto dómorganistu v Dóme sv. Štefana vo Viedni a od r.1983 je profesorom organovej hry a improvizácie na Musikhochschule vo Viedni. V rámci svojho dirigentského pôsobenia uviedol *Omsu h mol* J. S. Bacha s Dallas Symphony Chorale. Ako organista koncertoval a viedol majstrovské kurzy takmer vo všetkých krajinách Európy ako aj v Amerike, Japonsku, Austrálii, Kanade a Južnej Afrike. Je nositeľom viacerých cien: 1. ceny v Internationaler Improvisationswettbewerb (Graz 1968, Norimberg 1974), Förderungspreis der Stadt Wien, Kunstpreis der Firma Sandos. Pre firmu Deutsche Grammophon realizoval viacero nahrávok organovej

literatúry (kompletné dielo J. Brahmsa).

* Výber z diela: *Sonata I, II* pre organ (1968, 1973), *Missa Viennensis* pre chlapčenský zbor a organ (1972), *Veni, quaesio, veni Sancte Spiritus* pre organ (1974), *Proprium cum laudibus* pre miešaný zbor, čembalo, flautu a kontrabas (1975), *Perpetuum mobile* pre organ (1978), *Štyri skladby pre dve čembalá* (1978), *Il Cantico di Fratre Sole* pre miešaný zbor, soprán sólo a organ (1982), *Die vier Männer im Feuerofen* pre sóla a organ (1985), *Kremser Konzert* pre organ a sláčikový orchester (1986), *Totenmesse* pre zbor a organ (1987), *An Anthem of Praise* pre miešaný zbor a organ (1988).

Skladba '*Danse Triste für Cembalo*' (mit leisem Lächeln zu spielen) je venovaná Johannovi Sonnleithnerovi, ktorý ma inšpiroval svojou charakteristickou hrou a na ktorého sa vzťahuje aj podtitul "hrať s tichým úsmevom". Už to vraví veľa o skladbe: smútok, ktorý nie je bezvýchodiskový, spojený s melanchóliou, tak trochu harlekýn, tak trochu svetabôľ, s tajomným úsmevom. Forma, ak možno o nejakej hovoriť: Introdukcia - prvý diel, tanečný rytmus 2+2+3, niečo ako Passacaglia - vyúsťuje do druhej jednoduchšej témy v párnom takte, ktorá kontrastuje s prvou - potom krátka syntéza. Druhý diel: pomalší stredný úsek, obidve témy takpovediac v spomalenom zázname (veľa je ponechané na interpretu) - krátky návrat k introdukcii - opakovanie prvého dielu v skrátenej forme - obnovený návrat k introdukcii - v závere "rozplynutie".

Peter Planyawski

Juraj Pospíšil (1931) je absolventom mestského hudobného ústavu v Olomouci, kde študoval klavír, organ a hudobnú teóriu. Po semestri kompozície u V. Petrželku na JAMU v Brne pokračoval v štúdiu na VŠMU v Bratislave u A. Moyzesa a J. Cikkeru. Od absolutória (1955) až podnes pôsobí na Konzervatóriu v Bratislave, kde jeho dôkladnou kompozičnou školou prešlo mnoho adeptov kompozície - v súčasnosti významných predstaviteľov slovenskej hudby.

Vývoj Pospíšilovej hudobnej reči viedol od neskoro-romantickej a impresionistickej orientácie a vplyvov tvorby Janáčka a Martinů ku kryštalizácii drsnejšieho a koncentrovanejšieho jazyka, reflektujúceho skladateľské techniky Novej hudby. Syntézou týchto rôznorodých prameňov docielil osobitý rukopis, vyhranený štýl, pričom v posledných rokoch kladie v svojej tvorbe zvýšený dôraz na emotívnosť.

* Výber z tvorby: 5 symfónií (1958, 1963, 1967,

1978, 1985), sláčikové kvartetá (1970, 1981, 1983), *Hory a ľudia*, symfonická báseň (1954), *Margita a Besná*, balada pre sóla, zbor a orchester (1955), *Reflexie* pre komorný orchester (1958), *Päť miniatúr* pre komorný orchester (1963), *Glosy*, 5 skladieb pre dychové kvinteto (1964), *Inter arma*, cyklus troch opier (1970), *Koncert pre klarinet a orchester* (1972), *Concerto Eroico* pre lesný roh a orchester (1973), *Concertino* pre čembalo a dychové kvinteto (1979), *Koncert pre soprán a orchester* (1984), *Grandduo* pre basklarinet a klavír (1989).

Trio č.2 pre husle, violončelo a klavír op.67 vzniklo na jar 1988 ako skladba pre Hummelovo trio, ktorému som ju venoval. Základným hudobným nápadom bola konfrontácia pohyblivých plôch podobných aleatorike (sú však rytmicky presne zapísané) - akéhosi zápasu trojice nástrojov - so syrytmickými dvojhmotmi sláčikových nástrojov. K nim sa pridružila odpoveď sláčikov sul ponticello, čo sa stalo základom hlavnej tematickej oblasti. Prvá časť, ktorá z tohto nápadu bezprostredne vyrastá, sa rozvíja trochu rapsodicky, s častými výkyvmi tempa (*Allegro non troppo*). Druhá časť je lyrickým dialógom medzi klavirom a dvojicou a sláčikových nástrojov, ktorý vyústi do spoločného trojspevu s individualizovaným prejavom nástrojov (*Adagio molto*). Tretia časť (*Allegretto giocoso*) je finále s prvkami scherza. Prnáša hravú tému v sláčikových nástrojoch, stavanú na striedajúcom sa metrickom základe, konfrontovanú s imitáciou klavíra proti metru sláčikov. Skladba sa rozvíja až k rozsmernému strednému dielu (*Meno mosso*), po ktorom využívam hindemithovský postup spätného pohybu celej predošlej hudby až do záveru. Hummelovo trio uviedlo preméru tejto skladby vo februári 1991 v rámci cyklu komorných koncertov v Mirbachovom paláci.

Juraj Pospíšil

Steve Reich (1936), v r.1957 absolvoval štúdium filozofie na Cornell University, v rokoch 1957-58 študoval kompozíciu súkromne u H. Overtona a 1958-61 na Julliard School of Music. Postgraduálne štúdiá absolvoval na Mills College v Kalifornii u D. Milhauda a L. Beria (1963). V polovici šesťdesiatych rokov sformoval v New Yorku svoj vlastný súbor 'Steve Reich and Musicians'. Počas leta 1970 študoval hru na bicie na Institute for African Studies at the University of Ghana v Accre, v r.1973 gamelan s balinézskymi učiteľmi v Amerike a v rokoch 1976-77 tradičné formy hebrejských kantilácií v New Yorku a Jeruzaleme.

* Výber z diela: *Pitch Charts*, pre ľubovoľný počet akýchkoľvek inštrumentov (1963), *It's Gonna Rain* pre mg.pás (1965), *Come out* pre mg.pás (1966), *Piano Phase* pre 2 klavíry alebo 2 marimby (1967), *Violin Phase* pre štvoro huslí alebo husle a mg.pás (1967), *Four Organs* pre 4 elektrické organy a maracas (1970), *Phase Patterns* pre 4 elektrické organy (1970), *Clapping Music* pre dvoch tlieskajúcich hudobníkov (1972), *Six Pianos* pre 6 klavírov (1973), *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973), *Music for Pieces of Wood* pre 5 párov ladečných claves (1975), *Music for 18 Musicians* (1976), *Music for a Large Ensemble* (1978), *Octet* pre 2 klarinety (bcl), flautu, pikolu (2 cl a 2 fl), 2 klavíry, 2 huslí, violu a violončelo (1979), *Variations* pre dychové, sláčikové a klávesové nástroje, alebo veľký orchester (1979), *Tehillim*, žalmy pre hlasy a ensemble alebo veľký orchester (1981), *Vermont Counterpoint* pre flautu a mg.pás alebo 11 flaut, taktiež husle a mg.pás (1982), *Eight Lines* pre komorný súbor (1983), *Desert Music* pre zbor a orchester na text T. W. C. Williamsa (1983), *Sextet* pre marimby, vibrafóny, basový bubon, krotály, tam-tamy, paličky, klavír a syntetizéry (1984), *New York Counterpoint* pre klarinet a mg.pás alebo 11 klarinetov (1985), *Three Movements* pre orchester (1986), *Six Marimbas* (verzia Six Pianos z r.1973) (1987), *The Four Sections* pre orchester (1987), *Electric Counterpoint* pre gitaru a mg.pás alebo 11 gitár (1987), *Different Trains* pre sláčikové kvarteto a mg.pás (1988).

Od jesene 1970 do jesene 1971 som pracoval na najdlhšej skladbe, akú som kedy napísal. 'Drumming', ktorý trvá približne jeden a pol hodiny, je rozdelený do štyroch častí, ktoré sa hrajú attacca. Prvá časť je pre štyri páry ladených bubnov (bonga, pripevnené na stojanoch, na ktoré sa hrá paličkami) a mužský hlas, druhá časť je pre tri marimby a ženské hlasy, tretia pre tri zvonkohry, hvízdanie a pikolu a posledná časť kombinuje všetky nástroje a hlasy dohromady. Vybral som nástroje, ktoré sú dnes bežné v západných krajinách (hoci história bonga vedie do Latinskej Ameriky, marimba prišla z Afriky a zvonkohra je odvodená z indonézskeho nástroja), sú ladené v našej temperovanej diatonickej stupnici a hudobne sú použité v kontexte mojej vlastnej predošlej tvorby.

Často vyvstáva otázka, aký vplyv mala na 'Drumming' moja návšteva Afriky. Odpoveď znie: bolo to potvrdenie. Africké skúsenosti potvrdili moju intuíciu, že akustické nástroje by mohli produkovať hudbu, ktorá by bola zvukovo bohatšia, ako hudba produkovaná elektronickými prostriedkami. Takisto potvrdi-

li moju prirodzenú inklináciu k bicím nástrojom. 'Drumming' predstavuje v kontexte mojej vlastnej hudby posledné rozšírenie a zdokonalenie fázového procesu, rovnako ako prvé použitie štyroch nových techník: procesu postupného nahrádzania hraných dób pomlčkami (alebo naopak) v rámci konštantne opakovaného rytmického cyklu; postupného premieňania farby zvuku, zatiaľ čo rytmus a tónová výška zostávajú nezmenené; simultánnu kombináciu nástrojov rôznej farby a nakoniec používanie ľudského hlasu, ako zložky hudobného súboru, k presnému imitovaniu zvukov nástrojov.

Na úplnom začiatku 'Drumming' začínajú dvaja bubeníci postupne vytvárať z простého bubnového úderu, hraného v dvanásťdobom cykle, s pomlčkou na všetkých ostatných dobách, základný rytmický vzorec celej jeden a pol hodinovej skladby. Postupne sú pomlčky nahrádzané údermi, až sa vyplní celý vzorec. Spätný proces prebieha prosto obrátene - údery sú po jednom nahrádzané pomlčkami, až nakoniec zostane len jeden prostý "beat".

Jednotlivé časti 'Drummingu' sú spojené tak, že nové nástroje vždy presne zdvojujú vzorec nástrojov, ktoré už hrajú. Na konci bubnovej časti hrajú traja bubeníci ten istý vzorec - každý vo fázovom posune. Tri marimby začínajú jemne hrať ten istý vzorec - taktiež vo fázovom posune. Bubny sa postupne vytrácajú, takže prichádza - pri zachovaní identického rytmu a rovnakých tónových výšok - k postupnej zmene farby zvuku. Na konci marimbovej časti hrajú tri marimby, hrajúce v najvyššom registri, zdvojené tromi zvonkohrami hrajúcimi v najnižšom registri tak, že proces postupnej premeny zvukovej farby (pri zachovaní rytmu a tónových výšok) sa opakuje. Časti skladby nie sú odlišené zmenou tóniny, čo je v západnej hudbe tradičný prostriedok k dosiahnutiu väčšej dĺžky kompozície. 'Drumming' ukazuje, že je možné zotrvať v jednej tónine pomerne dlho, ak namiesto toho nastúpi významný rytmický vývoj spoločne s občasnými, zato však úplnými zmenami zvukovej farby.

Jedným z najdôležitejších aspektov mojej hudby bolo to, že bola písaná pre súbory dvoch alebo viacerých identických nástrojov. Začalo to s 'It's Gonna Rain' pre dve rovnaké magnetofónové slučky vo fázovom posune, cez ďalšie skladby pre magnetofónový pás 'Come Out' a 'Melodica', k inštrumentálnym skladbám 'Piano Phase' pre dva klavíry, 'Violin Phase' pre štvoro huslí, 'Phase Patterns' pre štyri elektrické organy a prvé tri časti 'Drummingu'. Bolo to nevyhnutné, pretože fázový proces je zreteľne počuteľný iba vtedy, ak majú dva, alebo viacero hlasov pohybujúcich sa cez seba, rovnakú farbu, a preto sa spájajú do podoby, z ktorej si ucho vytvára výsledný vzorec. Hrať 'Piano Phase' na jednom

klavíri a čembale by nebolo ono, ale na dvoch čembalách to môže byť veľmi zaujímavé. Kvôli tomuto nutnému súpereniu témrov bola táto jedinečná sústava diel napísaná pre multiply toho istého nástroja. Napriek tomu v poslednej časti 'Drumming' sú bonga, marimby a zvonkohry kombinované simultánne. Všetky nástroje hrajú ten istý vzorec, ale bonga ho hrajú ako jednu skupinu tónov, marimby ako druhú a zvonkohry ako tretiu. Je to podobná situácia, ako keď jeden bubeník hraje vo fázovom posune oproti druhému, alebo keď jedna zvonkohra hraje (rytmicky) pred druhou. Celkový zvuk je však omnoho bohatší. Keď som si spočiatku hral pri komponovaní na bubnoch, pristihol som sa, že si pri tom spievam, napodobňujúc bubnový zvuk. Bolo to niečo ako "tak", "tok", "dak" atď. Zistil som, že pri použití mikrofónu, ktorý zosilní môj hlas takmer na hlasitosť bubnov, ale nie viac, by som mohol niektoré výsledné vzorce spievať - ako by bol môj hlas iným súborom bubnov, postupne zdôrazňujúcim jeden vzorec po druhom. Začal som chápať, že to isté by bolo možné urobiť tiež s marimbami a zvonkohrami. Problém bol v tom, nájsť taký typ hlasu, aký bolo treba k presnému napodobeniu týchto nástrojov. Zistil som, že pre marimbu treba použiť ženský hlas spievajúci viacmenej konštantne samohlásku "ju" s mäkkým nasadením "b" alebo "d". V prípade zvonkohry extrémne vysoký rozsah nástroja vopred vylučoval akékoľvek použitie hlasu a vyžadoval hvizdanie. Dokonca aj táto forma vokálnej produkcie sa ukázala nemožnou, ak hral nástroj vo vyšších polohách - v tomto prípade bolo nutné použiť pikolu. V poslednej časti sú všetky tieto vokálne techniky kombinované dohromady.

Steve Reich

Wolfgang Michael Rihm (1952) študoval hudobnú teóriu, klavír a kompozíciu na Musikhoschule v Karlsruhe, kde navštevoval i kurzy H. Searla. V rokoch 1972-73 bol žiakom K. Stockhausena v Kolíne a v rokoch 1973-76 študoval hudobnú vedu u H. H. Eggebrechta a kompozíciu u W. Fortnera a K. Hubera vo Freiburgu v Breisgau. V rokoch 1973-78 vyučoval hudobnú teóriu na Musikhoschule v Karlsruhe a v 1978, 1980 a 1982 ako docent na Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. V súčasnosti žije ako skladateľ v slobodnom povolani vo Freiburgu a Karlsruhe. Rihm je považovaný v súčasnosti za jedného z najúspešnejších skladateľov svojej generácie. Bezprostrednosť a spontánny výraz jeho tvorby (ktorý ho radí k Mahlerovi, Bergovi a Hartmannovi) sa uňho spája s predstavou zvukovej komplexnosti, ktorá vyniká najmä v dramatických kontrastoch a "veľkoplošných"

štruktúrach. Príznačnými pre jeho posluchácky zrozumiteľnú hudbu sú široko koncipované melodické obľúky so zámerným vysokoexpresívnym pátosom a sledy disonančných akordov striedajúcich sa s prevažne tonálnymi úsekmi.

* Výber z diela: 5 sláčikových kvartet (č.1 op.2, 1969; č.2 op.10, 1972; č.3 *Im innersten*, 1976; č.4, 1980; č.5, 1981) *Tri symfónie* pre soprán, barytón, miešaný zbor a veľký orchester na texty F. Nietzscheho a A. Rimbauda op.3 (1969. 1975, 1977), *Parusie* pre organ op.5 (1970), *Sätze* pre 2 klavíry op.7 (1971), *Sláčikové trio* op.9 (1972), *Hervorge-dunkelt* pre mezzosoprán a komorný súbor na text P. Celana (1974), *Segmente* pre 18 sólových nástrojov op.12 (1974), *Dis-Kontur* pre orchester (1974), *Sub-Kontur* pre orchester (1975), *O Notte* pre barytón a malý orchester na text M. Buonarrottiho (1975), *Cuts and Dissolves* pre orchester (1976), *Nachtordnung* pre 15 nástrojov (1976), *Lichtzwang* (in memoriam P. Celan) pre husle a orchester (1976), *Hölderlin-Fragmente* pre spev a klavír alebo orchester (1976), komorná opera č.1: *Faust und Yorick* na libreto J. Tardieua (1977), komorná opera č.2: *Jakob Lenz* na text M. Fröhlinga podľa G. Büchnera (1979), *La musique creuse le ciel* pre 2 klavíry a orchester (1979), *Ländler* pre 13 nástrojov (1979), *Nature morte - Still alive* pre 13 nástrojov (1980), *Koncert* pre violu a orchester (1981), *Tutu-guri*, balet pre hlasy, sóla a orchester podľa A. Artauda (1981), *"umhergetrieben, aufgewirbelt"* pre 2 sóla, miešaný zbor a flautu podľa F. Nietzscheho (1981).

Tadeáš Salva (1937) študoval hru na violončele, akordeóne a klavíri na žilinskom konzervatóriu, zároveň navštevoval hodiny kompozície u J. Zimmera. Na VŠMU bol žiakom A. Moyzesa a J. Cikkera, pred ukončením štúdií odišiel do Poľska, kde pokračoval pod vedením B. Szabelského a W. Lutoslawského na Panstwowej Wyższej Szkole Muzycznej (absolvoval v r. 1965). Pracoval v Čs. rozhlase v Košiciach, ako dramaturg Čs. televízie v Bratislave, od r.1967 bol dramaturgom SĽUKu. V súčasnosti učí na Pedagogickej fakulte v Nitre a je predsedom Spolku slovenských skladateľov pri SHÚ.

Tvorba T. Salvu prezrádza vplyvy ľudovej hudby, najmä jej modálnej melodiky, jeho skladby sú charakteristické rytmicko-metrickou uvoľnenosťou, je v nich zdôraznená farebnosť zvukových kombinácií, kontrapunktických vrstiev. Hoci je Salva tvorcom význaných inštrumentálnych kompozícií, jeho horizontálne myslenie nachádza adekvátnejší výraz v sklad-

bách pre ľudský hlas, ktorý je preňho médiom umožňujúcim realizáciu jeho sonoristických zámerov. Formálne sú Salvove kompozície sledom uzavretých blokov. Do slovenskej hudby vniesol invenčný emotívny útvar - baladu.

* Výber z diela: *Koncert pre klarinet, recitátora, 4 mužské hlasy a bicie* (1964), *Requiem aeternam* pre tenor, recitátora, detský a miešaný zbor, skupinu dychov a bicích nástrojov (1967) - strieborná medaila za humánnosť na festivale Musica Sacra v Ríme (1968), *Margita a Eesná*, opera (1971), *Dobry deň*, *moji mrtvi* pre soprán sólo a mužský zbor (1973), *Sláčikové kvarteto č.3/b* (1973), *Musica in memoriam A. Honegger* pre trúbku sólo, bas, organ a sláčikový orchester (1978), *Slovenské concerto grosso č.2* pre soprán, bas a komorný orchester (1981), *Autoportrét* pre miešaný zbor à cappella (1986), *Balada pre anglický roh a vibrafón* (1987).

Balada per violoncello solo:

Tvorivé obdobie, kedy som sa začal racionálne zaoberať formou balady, má v mojej kompozičnej praxi význačné postavenie. Pri štúdiu problematiky balady ako typu ma zaujala hlavne jej kontrastná dvojdielnosť. Trvalá hodnota baladickej formy spočíva v dramatickej účinnosti a je odrazom všetkého živého v prírode. Prírodné zákony nám ponúkajú nekompromisný dualizmus, ktorý ľudská osobnosť musí riešovať.

Všetky javy v prírode, ale i v ľudskom organizme majú dualistický kontrastný priebeh napr.: narodenie - smrť, zdravie - choroba, deň - noc, teplo - zima a pod. V hudobnom vyjadrovanom jazyku prichádzajú do kontrastného dualistického protikladu: polyfónia - homofónia, disonancia - konsonancia, jednohlas - viachlas, vokálna faktúra - inštrumentálna faktúra, hlavná myšlienka - vedľajšia myšlienka, pomalé tempo - rýchle tempo.

Napísal som sériu balád pre sólové dychové, klávesové a sláčikové nástroje, ale svoj hudobný jazyk som dramaturgicky organizoval aj do tvarov vokálneho, inštrumentálneho, sólistického, komorného, symfonického a hudobno-dramatického tvaru.

V 'Balade per violoncello solo' som sa svoj dualistický jednohlasný hudobný monológ pokúsil formou balady dramaturgicky usporiadať do tvaru dialógu.

Tadeáš Salva

'Slovenský otčenáš' pre sólo soprán a miešaný zbor je venovaný Jánovi Pavlovi II. Je to monumentálna kompozícia opierajúca sa o melos chorálovej ornamentiky a slovenský folklór - oboje vo vysokoštylizovanej podobe. Uvedené prvky sú umne skĺbené do pôsobivého jednoliateho celku, oslavného, religióz-

neho i číro slovenského vyznenia.

V bohato delenom zbore autor využíva svoje typické skladobné postupy: veľkorysú samostatnosť hlasov potvrdzovanú rytmickými posunmi, imitáciami i polyrytmikou, v ktorej zneje i unisono veľmi diferencovane. Organicky vložené úseky slovenských piesní (Hory naše, hory..., Spievanky, spievanky ..., tanečný diel Ej, tancujú tam..., rozvinutý na vlastný zvukomalebný text) sú preklenuté pokračujúcou liturgiou v latinskom jazyku. Chcem osobitne upozorniť i na tonálny plán skladby, ktorej ústredným tónom (k nemu sa vzťahujú i príslušné oblasti) je tón "A" a o to prekvapivejšie (možno až symbolicky) zneje vzdialený vzťah tritónu "Es" (...tak i my na zemi... a pod.). Autor nezabudol na toto prekvapivé vybočenie a využil ho logicky v závere diela (as, es, ges, des - v rozospievanom Amen). V Salvovej skladbe '*Slovenský otčenáš*' pre sólo soprán a miešaný zbor je využitý extrakt originálnych kompozičných postupov i filozofia výpovede veľmi pôsobivo.

Ilja Zeljenka

László Sárosi (1940) študoval kompozíciu u E. Szervánszkeho na Hudobnej akadémii v Budapešti, absolvoval v r.1966. V r.1970 spolu s L. Vidovszky, Z. Jeneyom a ďalšími založil Budapeštianske štúdio novej hudby, ktorého členom je dodnes. K činnosti štúdia prispel aj ako interpret, pričom účinkoval aj v skladbách svojich kolegov. V týchto dvoch úlohách sa predstavil aj v mnohých európskych krajinách. V r.1972 navštívil Darmstadt, kde sa oboznámil s hudbou a názormi Ch. Wolffa, ktoré mali veľký vplyv na jeho ďalšiu tvorbu, najmä s ohľadom na štýl amerického minimalizmu. V r.1984 získal Erkelovu cenu.

* Výber z diela: *Tri madrigaly* pre 5 hlasov alebo komorný zbor (1966), *Catacoustics* pre 2 klavíry (1967), *Incanto* pre 5 saxofónov (1969), *Canzone solemne* pre orchester (1970), *Sonanti No.3* pre cimbál (1971), *Image* pre klarinet, violončelo a klavír (1972), *Flowers of Heaven* pre 1-4 klavíry (1973), *Variations on 14 Pitches* pre soprán a klavír na slová J. Cagea (1974), *Snail Play* pre 6 hlasov (1975), *Diana's Farewell* pre 8 huslí a 8 viol (1976), *Music for 24 Strings and 24 Winds (Hommage à Szervánszky)* (1977), *Pebble Playing in a Pot* pre jedného alebo štyroch hráčov (1978), *Polyrhythmia* pre 100 zvonov a 10 účinkujúcich (1979), *Journey towards Ixtlan* pre 4, 6, 8, alebo 12 nástrojov (1980), *In memoriam Igor Stravinsky* pre 24 dychových nástrojov (1981), *Pentagram* pre 5 skupín bicích nástrojov a preparovaný klavír (1982), *Hölder-*

lin's Tower pre komorný súbor (1985), *Polyphonie* pre 18 sláčikových a 10 dychových nástrojov (1986), *Double Infinity* pre 2 cimbaly (1986), *and the Sun?* pre sláčikové kvarteto (1986), *Souvenir* pre klavír a pískanie (1987).

Giacinto Scelsi (1905-1988) bol prakticky neznámy až do obdobia spred niekoľkých rokov a jeho meno dokonca nefigurovalo ani v hudobných slovníkoch a encyklopédiách. Tejto skutočnosti napomáhal aj fakt, že sám Scelsi vždy rezolútne odmietal poskytovať akékoľvek biografické či osobné dáta a práve tak sa ani nenechával fotografovať. Syn námorného dôstojníka, pokračovateľ starého šľachtického rodu, prežil mladosť na zámku v južnom Taliansku. Študoval u O. Respighiho a A. Casselu a dodekafonickú techniku u W. Kleina (1935-36) vo Viedni. Stal sa vlastne prvým Talianom (dlho pred L.Dallapiccolom), ktorý písal dvanásťtónovú hudbu. To ho však sotva uspokojovalo a rozišiel sa so serializmom mnoho rokov pred povojnovou serialistickou vlnou. Príťahoval ho východ, India, Čína a zen budhizmus. Scelsi mal na svojom zozname už okolo 30 opusov, keď v závere II.svetovej vojny prežil silnú osobnú krízu, ktorá si vyžiadala roky strávené v nemocničnej opatere. Počas dlhého obdobia stráveného v opatrovateľskom ústave si našiel svoju vlastnú terapiu: sedával dlhé hodiny pri klavíri a hrajúc donekonečna jeden jediný tón sa ponáral do koncentrácie a intenzívneho počúvania. Po r.1952, kedy začína opäť komponovať, vzniklo v priebehu nasledujúcich tridsiatich rokov asi sto diel. Popritom cestoval po Ázii (India) a Afrike. Kultúra a mytológia týchto regiónov mala vplyv na Scelsiho uvažovanie. Hmotne úplne zabezpečený žil iba pre umenie. Písal poéziu, stykal sa s výtvarníkmi (Dali) a literátmi, písal svoje zvláštne mystické kompozície značne odcudzené európskej tradícii. V skutočnosti nastúpil úplne novú cestu písania hudby v Európe doposiaľ neznámu. Debussy bol prvý skladateľ, ktorý nám sprostredkoval kontakt s mimoeurópskymi hudobnými kultúrami, pre ktoré bol vždy zvuk v centre pozornosti, ale žiaden skladateľ nepodstúpil takú radikálnu zmenu vo svojej tvorbe ako Scelsi - zmenu vyznačujúcu sa prechodom od koncepcie nôt, ktorá doposiaľ dominuje v západnej tradícii, ku koncepcii zvuku. Jeho pozornosť je sústredená na zvuk ako objekt, ide mu o uvoľňovanie, oslobodzovanie nekonečnej energie, ktorú tento objekt v sebe zahŕňa. "Zvuk je prvým pohybom nehybnosti. Tu je počiatok stvorenia." A ďalej: " Ten, kto nepreniká do vnútra, do srdca zvuku, aj keď je akýkoľvek mysliteľ ovládajúci techniku, nikdy nebude skutočným umelcom, skutočným

hudobníkom."

Hudobný proces v Scelsiho kompozíciách sa zakladá na neprestajnej oscilácii, narušani, potvrdzovaní a obkresľovaní jednotlivých zvukových centier. Jeho hudba je neohraničená, nemá vlastný začiatok ani koniec, jeho diela pôsobia väčšinou ako bohato vnútorné štrukturovaný monolit, kde sú jednotlivé hlasy mikrintervalovo obalované a ťahané glissandami nahor. Scelsiho prvé kroky na tomto novom hudobnom kontinente sa odohrávali v intenciách monódie, tak inštrumentálnej ako aj vokálnej. Klavír, ktorý bol dovtedy podstatný pre jeho prácu, postupne opúšťal, pretože neumožňuje produkovať mikrinterval. Oproti tomu Scelsi rozširuje koncom päťdesiatych rokov svoje výboje na pôde orchestra. Jeho hudba sa pohybuje za hranicami tonality a rovnomerného temperovaného ladenia a napriek tomu nikdy neznie agresívne alebo disharmonicky, pretože sa rozlieha v celku zvukového spektra, ktoré svojou obsiahlosťou integruje všetky parciálne tóny. Je to hudba viacmenej opisujúca nekonečnoet zastaveného času. Nekonečnosť a Večnosť: Scelsiho hudba nás približuje k podstate všetkej energie a života, približuje nás bližšie k Bohu.

* Výber z diela: *Rotative symfonická báseň* pre 3 klavíry, dychové a bicie nástroje (1929), *40 Prelúdií* pre klavír (1930-40), *Sláčikové kvarteto č.1* (1944), *Suita č.8 (BOT-BA)*, tibetské rituály, modlitby a tance (1952), *PWYLL* pre flautu (1954), *CO-ELCONATH* pre violu (1955), *IXOR* pre B klarinet (1956), *YAMAON* pre bas a 5 nástrojov (altsaxofón, barytónsaxofón, kontrafagot, kontrabas a bicie) (1954-58), *KYA* pre B klarinet sólo a 7 nástrojov (angl. roh, lesný roh, basklarinet, trúbka, trombón, viola a violončelo) (1959), *Quattro pezzi su una nota sola* pre komorný orchester (1959), *WO-MA* pre bas (1960), *HURQUALIA* pre orchester s elektricky zesilnenými nástrojmi (1960), *AION* (4 epizódy jedného dňa Brahmy) pre orchester (1962), *Sláčikové kvarteto č.2* (1961), *TAIAGARÚ* (Päť invokácií), pre soprán (1962), *KHOOM* pre soprán 7 inštrumentalistov (dvojo huslí, viola, violončelo, lesný roh a dvojo bicích) (1962), *CHUKRUM* pre sláčikový orchester (1963), *Sláčikové kvarteto č.3* (1963), *Sláčikové kvarteto č.4* (1964), *YLIAM* pre ženský zbor (1964), *ANAHIT* (Lyrická poéma o Venušinom mene) pre husle sólo a 18 nástrojov (1965), *KO-LHO* pre flautu a klarinet (1966), *UAXUCTUM* (Legenda o mayskom meste, ktoré sa samo zničilo z religióznych dôvodov) pre miešaný zbor, orchester a Martenotove vlny (1966), *OHOI* (Kreatívne princípy) pre 16 sláčikov (1966), *CKCKC* pre soprán s mandolínou (1967), *TKRDG* pre šesťhlasný mužský zbor, elektrickú gitaru a bicie (1968), *OKANAGON* pre harfu tam-tamy a kontrabas

(1968), *KONX-OM-PAX* pre miešaný zbor, organ a orchester (1969), *PRANAM I* pre soprán, 12 inštrumentalistov a mg.pás (1972), *PRANAM II* pre 9 inštrumentalistov (1973), *SAUH (Dve liturgie)* pre soprán a mg. pás (1973), *MANTO (per quattro)* pre hlas, flautu, pozaunu a violončelo (1974), *PFHAT ("Un éc-lat.. et le ciel s'ouvrit")* pre miešaný zbor, veľký orchester, organ a obedáčik (1974), *Et maintenant c'est à vous de jouer* pre violončelo a kontrabas (1974).

Olehö napísal Scelsi v r.1963 a venoval Sigune von Osten. Skladba je zamýšľaná ako široko "rozkývaná" kantiléna, v ktorej sa síce neustále "obohrávajú" vybrané centrálné tóny, ale v rámci celého svojho priebehu táto línia obsiahne značne veľký tónový rozsah. Popritom Scelsi dosiahol subtilný pomer medzi textom, ktorý pozostáva výlučne z kombinácií rôznych hlások a melódiou: výška tónov, ich zoskupovanie, ozdobovanie a zafarbovanie samohláskami a spoluhláskami - dôležitú úlohu má hláska "r" - vytvára nerozlučiteľnú jednotu zvuku a výrazu, jednotu, ktorá je podopieraná a zároveň prevýšená nástupom dvoch gongov. Všetko to prepožičiava dielu niečo ako rituálnu auru s príchutou ďalekého východu. Nepochybne odtiaľ si možno vysvetliť tento Scelsiho názov - Olehö - je indonézkym spevom.

Alfred Schnittke (1934) študoval na moskovskom konzervatóriu (1953-58), u E. Golubieva a v r.1961 sa stal profesorom na tej istej škole. Koncom päťdesiatych rokov zaznamenala kultúrna obec na základe Schnittkeho *I. koncertu pre husle a orchester* impozantný vstup tohto skladateľa na sovietskú hudobnú scénu. Domáca kritika ho vtedy označila za Prokofievovho pokračovateľa. Schnittke však očakávanie oficiálnej kritiky akosi sklamal a začiatkom šesťdesiatych rokov sa orientuje na dodekafóniu, seriálnu techniku a ďalšie nové smery. V Moskve táto jeho orientácia, spolu s ďalšími - Volkonskij, Gubajdulina, Denisov - mala len minimálnu podporu a kritika sa voči nej dlho stavala odmietavo, o to väčší ohlas získavala od r.1965 skladateľova tvorba v zahraničí. Je zaujímavé, že sa Schnittke približne v tom čase, podobne ako iní skladatelia, vracia k tradičným výrazovým prostriedkom. Tým spoluvytvára svojský pendant k retroštylovým tendenciám pochádzajúcich z iných hudobných centier.

Schnittkeho umelecký profil a vývoj odzrkadľujú diela vyjadrujúce oba póly jeho osobnosti: zakotvenosť v tradíciách ruskej i európskej hudby a úsilie spájať prijaté podnety s hľadačským úsilím vo zvu-

kovom spektre hudby (najmä od r.1963, keď sa spriatelil s L. Nonom). Schnittke komponuje takmer výlučne tradičné hudobné formy, v niektorých dielach používa folklórny hudobný materiál a v iných zase svoj hudobný materiál vedome archaizuje. Schnittke má veľké skladateľské vedomosti, výraznú nápaditosť v oblasti materiálu a formy, schopnosť budovať výrazové napätie. Dnes vychádzajú jeho diela v sovietskych vydavateľstvách i v nakladateľstve Universal Edition a hrajú sa prakticky na celom svete.

* Výber z diela: 4 sláčikové kvartetá (1966, 1981, 1983, 1989), 2 klavírne koncerty (1969, 1979), 4 husľové koncerty (1957, 1966, 1978, 1984), 2 violončelové koncerty (1986, 1990), 5 symfónií (1972, 1980, 1981, 1984, 1988); *Pianissimo* pre veľký orchester (1968), *Koncert pre hoboje, harfu a sláčiky* (1970), *Suita v starom štýle* pre husle a klavír (1971), *Labyrint*, balet (1971), *Der gelbe Klang*, scénická skladba (1974), *Requiem* pre sóla, zbor a orchester (1975), *Hymny I.-IV.* pre rôzne komorné obsadenia (1974-79), *Klavírne kvinteto* (1976), *Sonnenengesang des Franz von Assisi* pre zbor (1976), *Concerto grosso I* pre dvojho huslí, čembalo a sláčikový orchester (1977), *Passacaglia* pre orchester (1980), *Minnesang* pre zbor à cappella (1980-81), *Concerto grosso II* pre husle, violončelo a orchester (1982), *Faust-Kantate*, *Seid nüchtern und wachet* pre sóla, zbor a orchester (1983), *Esquisses*, balet (1985), *(K)ein Sommernachtstraum* pre orchester (1985), *Rituál* pre orchester (1985), *Koncert pre violu a orchester* (1985), *Sláčikové trio* (1985), *Koncert pre zbor* (1985), *Peer Gynt*, balet (1986), *Klavírna sonáta* (1988), *Klavírne kvarteto* (1988), *Štyri aforizmy* pre orchester (1988), *Concerto pre 2 klavíry a komorný orchester* (1988), *Concerto grosso No.4 / Symphonie No.5* (1988), *Monológ* pre violu a sláčikový orchester (1989).

Sonáta pre violončelo a klavír je venovaná Natálii Gutmanovej, s menom ktorej sú späté aj ďalšie dve neskoršie diela - *Concerto grosso No.2* (1982) a *Koncert pre violončelo a orchester* (1986). Gutmanová sonátu premiérovala 23.januára 1979 v Moskve. Sonáta má tri časti, ktoré sú na seba napojené attacca: Largo - Presto - Largo. Po kompozíciách z rokov 1968-76 písaných polyštylistickou manierou (obsahujúcich rôzne koláže, štylistické modulácie ako napr. "Quasi una sonata", *Concerto grosso*) sa tu Schnittke usiluje nájsť monoštyl v rámci jedného diela v spojení prvkov "novej" i "starej" hudby v bezkonfliktnej koexistencii.

Arnold Schönberg (1874-1951), krátky čas študoval kontrapunkt u A. Zemlinského, inak bol v kompozícii autodidakt, od r.1903 sa venoval vo Viedni súkromnému vyučovaniu (jeho žiakmi boli A. Berg, A. Webern, E. Wellesz a ďalší). V r.1918 založil Verein für musikalische Privataufführungen. Počiatkom dvadsiatyh rokov rozpracoval a charakterizoval 'metódu skladby s dvanástimi tónmi'. Spolupracoval s maliarskou skupinou Der Blaue Reiter. Medzi rokmi 1925-33 bol profesorom kompozície na Akademie der Künste v Berlíne, po nástupe fašizmu emigroval do USA, kde pokračoval v pedagogickej práci na University of California v Los Angeles.

Schönbergov štýlový vývin prebiehal postupne: cez opúšťanie neskororomantických vplyvov, odmietanie dovtedajších tonálnych zásad harmónie, došiel skladateľ k novým, vlastným koncepciám skladateľskej techniky. Používaním kvartových akordov, celotónovej stupnice smeruje čoraz k zreteľnejšiemu odklonu od tonálnosti. Tvorí nové princípy používania nástrojov, vypracúva techniku, ktorej podstatou je "melódia" vznikajúca iba v dôsledku zmeny zvukových farieb (tzv. Klangfarbenmelodie). Vrcholným výsledkom však bolo vypracovanie zásad dodekafónie, techniky, ktorej základným princípom je využívanie dvanástich rovnocenných tónov. Konštrukčným základom diela sa tu stáva tzv. rad, čiže sled neopakujúcich sa tónov dvanásttónovej stupnice. Schönbergova dodekafonická tvorba, napriek svojej úplnej odlišnosti a novátorstvu, je silne spätá s tradíciou a výdobytkami nemeckej hudby. Vplyv Schönberga - teoretika, tvorcu novej techniky - bol obrovský na skladateľov 20.storočia.

Schönbergova hudba neprešla takými štýlovými premenami ako hudba jeho umeleckého antipóda I. Stravinského. Ale vzhľadom na premeny jeho duchovaného a umeleckého vývoja, ktoré korešpondovali s premenami jeho osobného života, silne ovplyvneného aj sledom historických udalostí, môžeme v Schönbergovej umeleckej biografii identifikovať štyri etapy: do prvej - tonálnej etapy možno zaradiť skladby písané pod vplyvom Brahmsa, Wagnera a Mahlera. Toto obdobie sa uzatvára okolo r.1905. Druhá - atónálna etapa sa datuje do r. 1923, ale treba uviesť, že v tomto období po rade významných diel, v ktorých dospieva k zrovnoprávneniu konsonancie a disonancie, k voľnému asymetrickému členeniu hudobného toku a k atematizmu, sa v r.1913 dostavuje umelecká kríza, kedy sa Schönberg na niekoľko rokov odmlčal. V tomto období dozrievajú teoretické zásady novej kompozičnej metódy. Skladby komponované touto metódou zaraďujeme do tretej - dodekafonickej etapy, ktorú datujeme po Schönbergov odchod do emigrácie. V štvrtej etape, ktorú vyplňa americké obdobie až po smrť skladateľa, sa zreteľne prejavuje tendencia

a snaha vymaniť sa z jednostranného konštruktivizmu. Popri dodekafonických dielach píše skladby, v ktorých sa vracia k tonalite a výberom humanistických tém a ideí dáva svojej tvorbe výrazný mravný a spoločenský zmysel.

* Výber z diela: *Verklärte Nacht* (Zjasnená noc), sláčikové sexteto op.4 (1899), *Pelleas und Melisande*, symfonická báseň podľa M. Maeterlincka op.5 (1902-03), *I. sláčikové kvarteto* op.7 (1905), *I. Komorná symfónia* pre 15 sólových nástrojov op.9 (1906), *II. sláčikové kvarteto* so sólovým hlasom op.10 (1907), *Tri klavírne skladby* op.11 (1909), *Päť orchestrálnych skladieb* op.16 (1909), *Erwartung* (Očakávanie), monodráma v jednom dejstve pre soprán a orchester na libreto M. Pappenheimovej op.17 (1909), *Gurrelieder* (Piesne z Gurre) pre sóla, miešaný zbor a orchester na text J. P. Jacobsena (1900, inštrumentácia 1911), *Die glückliche Hand* (Šťastná ruka), dráma s hudbou pre barytón, miešaný zbor a orchester na autorove libreto op.18 (1908-13), *Pierrot Lunaire*, trojčastový cyklus 21 melodram pre hlas, klavír, flautu (flp), klarinet (clb), husle (vl) a violončelo podľa básní A. Girauda op.21 (1912), *Päť klavírných skladieb* op.23 (1920-23), *Kvintet* pre flautu, klarinet, hoboje, fagot a lesný roh op.26 (1924), *III. sláčikové kvarteto* op.30 (1927), *Von heute auf morgen* (Z dneška na zajtra), jednodejstvová opera podľa M. Blondu op.32 (1928-29), *Konzert pre husle a orchester* op.36 (1936), *IV. sláčikové kvarteto* op.37 (1936), *II. Komorná symfónia* op.38 (1906, def. 1939), *Kol Nidre* pre recitátora, miešaný zbor a orchester na text liturgickej hebrejskej témy op.39 (1938), *Óda na Napoleona* pre recitátora, dvojo huslí, violu, violončelo a klavír op.41 (1942), *Konzert pre klavír a orchester* op.42 (1942), *A Survivor from Warsaw* (Ten, kto prežil Varšavu), pre recitátora, mužský zbor a orchester op.46 (1947), *Mojžiš a Áron*, opera v troch dejstvách na autorove libreto (1926-1932, nedokončené).

Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene (Hudba k filmovej scéne) op.34 vznikla v r.1930, neskôr bola vydaná u Heinrichshofena v Magdeburgu. Filmová hudba pozostávajúca z troch epizód chce veľmi zvláštnymi hudobnými prostriedkami ilustrovať situácie najvyššieho duševného napätia: hroziace nebezpečenstvo, strach a katastrofu. Je to ilustračná hudba v najpresnejšom slova zmysle, nesmierne ľahko napísaná, a pritom sa dotýka hlbín podvedomia tak, ako ich otvára len hudba.

Jozef Sixta (1940) navštevoval kompozičnú triedu A. Očenáša na Konzervatóriu v Bratislave, v štúdiách pokračoval na VŠMU ako žiak A. Moyzesa. Po ukončení štúdií (1964) vyučoval na Konzervatóriu a posledných pätnásť rokov pôsobí na VŠMU, kde sa stal docentom.

Typickou črtou Sixtovho hudobného myslenia je upriamenosť na rozvíjanie horizontálnych línií, kontrastné vedenie hlasov. Jednotný výber intervalového materiálu, prehľadnosť komornej faktúry a príznačný spôsob rytmicko-metrickej organizácie sú charakteristickými črtami všetkých Sixtových diel. Úspornosť, prehľadnosť až asketický charakter jeho hudby, je výsledkom sústredenia sa na logiku vzťahov a prísnu štrukturáciu. Približne od polovice sedemdesiatych rokov venuje Sixta zvýšenú pozornosť vertikálnej organizácii, kedy je predchádzajúca uvoľnenosť notového záznamu nahradená fixným zápisom, ktorý zasahuje i metricko-rytmický pôdorys jeho diel. Sixtov zmysel pre racionálnosť neprekryva všadeprítomnú muzikálnosť prejavu a schopnosť odhaliť účinnosť zvolených postupov.

* Výber z diela: *Kvinteto pre flautu, hoboje, klarinet, fagot a klavír* (1961), *Sláčikové kvrteto* (1965), *Variácie pre 13 nástrojov* (1967), *Asynchrónia pre sláčikový orchester* (1968), *Noneto pre 4 sláčikové a 5 dychových nástrojov* (1970), *Punctum contra punctum pre orchester* (1971), *Kvarteto pre 4 flauty* (1973), *Sólo pre klavír* (1972-73), *Recitativ pre sólové husle* (1974), *Okteto pre 2 flauty, 2 hoboje, 2 klarinety a 2 fagoty* (1977), *Štyri orchestrálné skladby* (1979), *Trio pre dva hoboje a anglický roh* (1980), *Trio pre klarinet, violončelo a klavír* (1981), *Piano sonata* (1985), *Hudba pre štyroch hráčov pre hoboje, klarinet, fagot a spinet (čembalo)* (1988).

'Kvarteto pre 4 flauty' vzniklo v r.1972 z iniciatívy Vl. Brunnera staršieho. Kvarteto Brunnerovcov uviedlo skladbu ako premiéru a realizovalo aj rozhlasovú nahrávku. Neskôr sa uskutočnila aj nahrávka na gramofónovú platňu. Bolo to po odchode Vl. Brunnera mladšieho do emigrácie, takže skladba zaznela v mierne obmenenej zostave (1. flautu hral V. Samec a 2. flautu L. Šoka).

Po formovej stránke skladba prebieha ako štvorčasťový cyklus, pričom tretia a štvrtá časť sú spojené do jedného celku. Vrchol sa nachádza na konci tretej časti. Je to jediné miesto, ktoré je riešené aleatoricky.

'Sólo pre klavír' je jednočasťovou, pomerne stručnou skladbou, trvajúcou približne 6 minút, ktorá vznikla v r.1973. Prvým interpretom bol A. Cattarino, ktorý uskutočnil rozhlasovú a gramofónovú na-

hrávku. Na verejnom koncerte skladbu hrala ako premiéru S. Čáповá. Najčastejším interpretom tejto skladby je S. Zamborský, ktorý ju hral na domácich pódioch a v zahraničí (Poľsko). Pod jeho vedením skladbu našťudovali aj niektorí poslucháči VŠMU.

'Sólo pre klavír' má plynulú oblúkovú formu. Skladba sa začína váhavo, postupne graduje, neskôr kulminuje. Nasleduje ústup z vrcholu a návrat do východiskovej polohy. Organizácia tónového materiálu vychádza z prísneho konštrukčného princípu na základe symetrie klaviatúry podľa osi súmernosti na tóne d^1 . Každý tón pravej ruky má svoj protipól v ľavej ruke. Z toho vyplýva, že obidve ruky sú rovnako zaťažené a môžu hrať rovnakým prstokladom. Časový odstup medzi vedúcou pravou rukou a imitujúcou ľavou rukou sa mení v súlade s gradovaním hudby od štvrtovej hodnoty s bodkou v miernom úseku cez osminový odstup v strednej fáze gradácie až po šestnástinový vo vrcholovej ploche.

Jozef Sixta

Josip Slavenski (1886-1955) študoval v Budapešti u Z. Kodálya a v Prahe u V. Nováka. Od r.1924 žil v Belehrade, kde učil na rôznych hudobných školách, po r.1945 bol profesorom na Hudobnej akadémii. Slavenski je považovaný za jedného z najväčších juhoslovanských skladateľov. Vďaka erupzívnejmu temperamentu jeho hudobnej reči a odvážnym výrazovým prostriedkom vzbudili jeho diela pozornosť aj v zahraničí. Vo svojej tvorbe skĺbil folklórne prvky s vlastným materiálom do pevného tvaru a jednoty. Jeho vášnivý záujem o ľudovú hudbu sa nesústreďoval len na domáci folklór, ale taktiež hojne čerpal so starých a exotických hudobných kultúr. Drsný harmonický jazyk, vrátane polytonality, zahusťenej akordickej sadzby, clustrov a polyfónie s archaickým nádychom sa v jeho skladbách snúbi s bezuzdným rytmom, miestmi prechádzajúcim do rapsodickej voľnosti a s bohatou inštrumentáciou. Popri komorných dielach (4 sláčikové kvartetá) v jeho tvorbe významné miesto zaujímajú orchestrálne kompozície, najmä *Balkanophony*, *Štyri balkánske tance*, *Symphonia Orienta*.

Sándor Szokolay (1931) študoval kompozíciu u F. Szabó a F. Farkasa na Hudobnej akadémii v Budapešti, ktorú absolvoval v r.1957. V rokoch 1955-59 pracoval v Maďarskom rozhlase, 1959-66 vyučoval kompozíciu na Hudobnej akadémii v Budapešti, v roku 1966 bol vymenovaný za profesora. Popritom pôsobil ako prezident Kodályho spoločnosti. Szokolay získal Erkelovu cenu v rokoch 1960 a 1965 a taktiež bol

vyznamenaný Kossuthovou cenou (1966). V r.1977 sa stal Zaslúžilým umelcom MĽR, v r.1986 obdržal titul "Vynikajúci umelec" a v r.1987 cenu Bartóka-Pásztoryho.

V r.1955 získala cenu jeho *Sonáta pre klavír* na Svetovom festivale mládeže vo Varšave a v r.1956 *Allegro de concert* pre husle a klavír na Medzinárodnej súťaži H.Wienawského vo Varšave. V r.1957 jeho *Sonáta pre husle sólo* vyhrala prvú cenu na Svetovom festivale v Moskve a v r.1959 skladba *Dve balady* obdržala prvú cenu na Svetovom festivale mládeže vo Viedni. V roku 1985 zborový cyklus *Tabernákulum* získal cenu Maďarského rozhlasu v kategórii Nová maďarská hudba. Jeho opery *Krvavá svadba* a *Samson* boli odmenené piatimi Grand Prix du Disque a firma Hungaroton dostala v r.1980 za jeho *Hungarian Christmas* Zlatý disk.

* Výber z diela: *Sonáta pre husle sólo* op.11 (1956), *Koncert pre husle a orchester* op.13 (1956-57), *Koncert pre klavír a orchester* op.17 (1958), *Ištarin zostup do pekla* oratórium pre soprán, alt, barytón a bas sólo, miešaný zbor a orchester na básne S. Weöresa op.21 (1960-61), *Černošská kantáta* pre alt sólo, miešaný zbor a orchester na básne N. Guillena op.24 (1962), *Krvavá svadba*, opera v troch dejstvách podľa drámy F. G. Lorcu op.26 (1964), *Hamlet*, opera v troch dejstvách podľa drámy W. Shakespeara op.35 (1965-68), *Zjavenie* pre miešaný zbor a organ na báseň Musseta op.27 (1966), *Balata sinfonica* pre orchester op.29 (1967-68), *Koncert pre trúbku a orchester* op.32 (1968), *Obeť*, balet-oratórium v jednom dejstve op.37 (1971), *Starobylé piesne*, kantáta pre miešaný zbor, drevené dychové nástroje, lesné rohy, tympany, harfu a sláčikový orchester na básne I. Csanádiho op.39 (1972), *Samson*, opera v troch dejstvách podľa drámy L. Németha op.41 (1973), *Musica notturna* pre ženský zbor na básne M. Babitsa op.50 (1975), *Hommage à Kodály*, kantáta na báseň G. Illyésa op.45 (1975), *Aforizmy*, 6 miniatúr pre miešaný zbor na básne S. Weöresa op.60 (1977), *Sonáta pre violončelo* op.66 (1979), *Tabernákulum* pre miešaný zbor na básne J. Pilinszkého op.75 (1980), *Sláčikové kvarteto č.2* op.82 (1982), *Koncert pre orchester* op.84 (1982), *Luther-Kantáta* pre barytón sólo, miešaný zbor, komorný orchester a organ na texty M. Luthera op.85 (1983), *Ecce homo*, pašiová opera v troch dejstvách podľa románu N. Kazantzakisa op.92 (1984), *Missa Pannonica*, 6-hlasná omša pre miešaný zbor op.96 (1987), *Ave Maria* pre 3-hlasný ženský zbor op.105/a (1988), *Aeternitas temporis*, sólo kantáta pre soprán a sláčikové kvarteto op.100 (1988)

András Szöllösy (1921) študoval kompozíciu na Hudobnej akadémii v Budapešti u Z. Kodálya a J. Vis-kiho a po jej ukončení na Accademia di Santa Cecilia v Ríme u G. Petrassiho. Popri hudobných štúdiách navštevoval Univerzitu v Budapešti, kde získal doktorát. Pôsobil ako profesor dejín hudby a teórie od r.1950 na Hudobnej akadémii v Budapešti. V roku 1970 jeho *Concerto No.3* pre 16 sláčikov získalo ocenenie 'Distinguished Composition of the Year' na Medzinárodnej tribúne skladateľov v Paríži, ktorú organizovalo UNESCO. V r.1971 obdržal Erkelovu cenu a v r.1974 sa stal Zaslúžilým umelcom MĽR, v r.1982 bol vyznamenaný titulom 'Vynikajúci umelec'. V roku 1985 obdržal Kosuthovu cenu a v r.1986 cenu Bartóka -Pásztoryho. V r.1987 mu francúzska vláda udelila titul 'Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres'.

* Výber z diela: *Nepokojná jeseň*, kantáta pre barytón sólo a klavír na básne M. Radnótiho (1955), *Concert No.1* pre sláčiky, dychy, klavír a bicie (1957), *Tre pezzi* pre flautu a klavír (1964), *Concerto* pre malý orchester (1970), *Transfigurazioni* pre orchester (1972), *Musica per orchestra* (1972), *Musica Concertante* pre komorný orchester (1973), *Synovia ohňa*, balet (1977), *Diminuendo*, balet (1977), *Concerto* pre čembalo a 16 sláčikov (1978), *Pro somno Igoris Stravinsky* quieto pre komorný orchester (1978), *In Phariseos* pre miešaný zbor a trúbku in B (1982), *Fabula Phaedri* pre vokálny sextet (1982), *Suoni di tromba* pre trúbku a klavír (1983), *Fragmenty* pre mezzosoprán, flautu a violu na básne I. Lakatosa (1985), *Quartetto di tromboni* (1986), *Canto d'autunno* pre orchester (1986), *Paesaggio con morti* pre klavír (1987), *Sláčikové kvarteto* (1988).

Pavol Šimai (1930) študoval hru na klavíri v Budapešti a kompozíciu pod vedením J. Cikkera na VŠMU v Bratislave. Absolvoval študijný pobyt u P. Dessaua v Berlíne. Pôsobil ako hudobný redaktor v Čs. rozhlase a ako hudobný dramaturg v bratislavských filmových ateliéroch. Po odchode z republiky sa v r.1968 usadil vo Švédsku, kde vyučoval na viacerých hudobných školách. V súčasnosti prednáša na Vysokej hudobnej škole v Göteborgu.

Pavol Šimai vo svojej tvorbe z obdobia pred emigráciou kladol dôraz na timbrovú zložku hudobného materiálu, inšpiroval sa melodikou slovenskej ľudovej piesne, jej lyrickosťou. Venoval sa filmovej a scénickej hudbe, v neskorších skladbách - najmä vo vokálnych kompozíciách - reagoval na politickú realitu života, ktorý ho obklopoval - útlak, problémy ľudskej slobody. S touto orientáciou úzko súvisí

starostlivý výber poetických textov autorov P. Neruda, E. Blomberga, G. Illyésa a ďalších.

* Výber z diela: *Flautová sonatina* (1952), *Vittoria* pre symfonický orchester (1963), *Combattimenti* pre symfonický orchester (1965), *Meditácia* pre alt a sláčikové kvarteto (1966), *Sen a Ráno*, cyklus miešaných zborov (1966), *Tri piesne* pre soprán, violončelo a klavír (1975), *Impresie* pre gitaru (1976), *Nordron* pre symfonický orchester (1978), *Klartext* pre soprán a klarinet (1978), *Škúliaci svedkovia* pre alt, súbor bicích nástrojov a trombón na texty N. Saxovej (1988), *Náčrty* pre dychové kvinteto (1989-90), *Concertino* pre flautu a sláčikový orchester (1991).

Miloš Štědrón (1942) študoval na Filozofickej fakulte UJEP v Brne hudobnú vedu (1959-64), v štúdiu kompozície a hudobnej teórie pokračoval na JAMU v Brne (1965-70) pod vedením A. Piňosa-Simandla, M. Ištvana, Ct. Kohoutka, J. Kapra. Absolvoval aj postgraduálne štúdium elektronickej a technickej hudby na JAMU a neskôr stáže v Darmstadte a študijné cesty do Belgicka, Holandska a NSR. V súčasnosti pôsobí na katedre vied o umení Filozofickej fakulty UJEP v Brne. Popri svojej odbornej činnosti, ktorej výsledkom je množstvo publikovaných štúdií a recenzii, vyvíja ďalšiu mnohostrannú činnosť: je umeleckým vedúcim, dramaturgom a dirigentom súboru Camerata moravica, spolupracuje s brnenským divadelným súborom 'Divadlo na provázku' pre ktoré napísal vyše tridsať scénických hudieb, je členom edičných a redakčných rád, tajomníkom edičnej rady Súborného kritického vydania diela L. Janáčka.

Jeho kompozičná tvorba je rozsiahla a zasahuje do najrôznejších žánrov. Po počiatkoch v znamení Novej hudby (1962-66) je pre skladateľa charakteristická snaha o vstrebanie čo najväčšieho počtu rôznorodých techník a štýlov. To všetko uňho prechádza selekciou, ktorej kritériá sa sformovali v čase štúdií a spočívajú na pevných základoch techniky šesťdesiatych rokov. Je jedným z prvých tvorcov koláže v českej hudbe a jedným z mála skladateľov, ktorý sa viackrát s úspechom pokúsili o humor v hudbe (*Divertissement* z r.1967, *Veselé scény* z r.1982). V súťaži MK ČSR odrážal dvakrát tretiu cenu (za skladby *Mistr Machaut v Čechách* a *Terra*) a čestné uznanie za skladbu *Aksaky*, ďalej získal 1. cenu Prix de musique folklorique de Radio Bratislava v roku 1975 za skladbu *Pláč Růženy Danielové z Hrubé Vrbky nad manželem* v *Osvětami* (spolu s A. Parschom) a v r.1980 1. cenu Prix musical de Radio Brno za pásmo o súčasnej brnenskej tvorbe (spolu so Z. Čupákom).

V španielskom Santanderi získal prvú cenu za hudbu k filmu *Balada pre banditu* (1980).

* Vyber z diela: *Stationi di Varsavia* pre flautu, basklarinet, klavír, čembalo a bicie (1964), *Lejch* pre basklarinet a klavír (1965), *Aparát*, opera podľa predlohy F. Kafku (1968), *Sláčikové kvatreto* (1970), *Symfonie Kolo* pre orchester (1973), *Dolorosa gioia*, kantáta (1975), *Aušvicata biker* harom pre basklarinet a klavír (1976), *Koncert pre violončelo a orchester* (1977), *Kuchyňské starosti*, opera (1978), *Vyznání. Památce K. Marxe* pre soprán, basklarinet a klavír (1978), *Hoket pro Barock Jazz Quintet* (1981), *Staré a nové gotické tance* pre jazz ensemble (1982), *Rady kuchaře*, kantáta (1982).

'Konduktý a motety' pre *Due Boemi* vznikly jako sónická fantazie na témata a intervaliku husitských písní. Záměr byl napsat fikci husitské hudby v technikách, v jakých sa nikdy neprojevila - tedy především ve faux bourdonu a discantu floridu. Název cyklu je současně určením dvojího pohledu a dvojí zvukové roviny - polymelodické a vertikální.

Miloš Štědrň

Toru Takemitsu (1930) študoval kompozíciu u Y. Kiyoseho. Bol spoluzakladateľom štúdia elektronickej a konkrétnej hudby a Tokiu (1951), ktoré nieslo názov Jikken Kobo. Ako skladateľ sa stal známy kompozíciou *Requiem pre sláčikový orchester* (1957) a odvtedy sa jeho hudba hrá okrem Japonska aj v mnohých krajinách na celom svete. V r.1964 viedol spolu s J. Cageom kompozičný a interpretačný seminár, ktorý zorganizovala Hawaiská Univerzita. Je vyhľadávaným skladateľom filmovej hudby, za ktorú mnohokrát obdržal rôzne ocenenia. V r.1965 získala jeho skladba *Textures* prvú cenu na Medzinárodnej tribúne skladateľov UNESCO v Paríži. V rámci svetovej výstavy EXPO'70 v Osake stvárnil 'Space Theatre'. Jeho hudba - popri tvorbe Stravinského a Stockhausena - bola v r.1971 súčasťou festivalu súčasnej hudby v Paríži (S.M.I.P.). Takemitsu prednášal kompozíciu na Yale University a zúčastnil sa na festivale 'Meet the Moderns', ktorý organizovala Brooklyn Philharmony pod vedením L. Fossa. V r.1970 bol zvolený za čestného člena Akademie der Künste der DDR a v r.1980 bol vyznamenaný cenou Japonskej akadémie umení. Niekoľkokrát bol pozvaný prednášať na univerzity do USA, Kanady a Austrálie. V r.1984 dostal cenu American Academy and Institute of Arts and Letters.

Toru Takemitsu spolu s krajanmi Matsudairom, Toshi Ichianagiom, Toshiro Mayuzumiom, Fukushimaom, Kó-

rejčanom Isang Yunom a Čiňanom Chou Wen Chungom zaostrili objektív svojej pozornosti na vytvorenie fúzie orientálnych a západných idiómov. Všetci píšu to, čo môžeme nazvať súčasným štýlom a demonštrujú, ako toto vzájomné oplodňovanie Východu a Západu prispieva k vytváraniu medzinárodného hudobného jazyka.

* Výber z diela: *Requiem pre sláčiky* (1957), *Landscape* pre sláčikové kvarteto (1960), *Music for Trees* pre orchester (1961), *Coral Island* pre soprán a orchester (1962), *Kwaidan* pre mg. pás (1964), *Dorian Horizon* pre sláčiky (1966), *Asterism* pre klavír a orchester (1967), *Stanza I* pre gitaru, klavír, harfu, vibrafón a ženský hlas (1969), *Crossing* pre sólové nástroje, 2 ženské hlasy a 2 orchestre (1970), *Cassiopeia* pre bicie sólo a orchester (1971), *Autumn* pre biwa, shakuhachi a orchester (1973), *Garden Rain* pre plechy (1974), *Quatrain* pre klarinet, husle, violončelo, klavír a orchester (1975), *Marginalia* pre orchester (1976), *Flock Descends into a Pentagonal Garden* pre orchester (1977), *Les Yeux Clos* pre klavír (1978), *Water Ways* pre inštrumentálny súbor (1978), *A Way a Lone* pre sláčikový orchester (1981), *Rain Spell* pre ensemble (1982), *Star Isle* pre orchester (1983), *Riverrun* pre klavír a orchester (1984), *Dream Window* pre orchester (1985), *Entre-temps* pre hoboje a sláčikové kvarteto (1986), *I Hear the Water Dreaming* pre flautu a orchester (1987), *Twill by Twilight - In Memory of Morton Feldman* pre orchester (1987), *Tree Line* pre komorný orchester (1988).

Zbyňek Vostrák (1920-1985), po maturite na gymnáziu študoval dirigovanie na pražskom konzervatóriu u P. Dědečka (1939-43) a zároveň súkromne kompozíciu u R. Karla (1938-43). Umelckú dráhu zahájil ako dirigent a až koncom päťdesiatych rokov sa začal viac zaoberať skladbou. V šesťdesiatych rokoch sa vrátil k dirigovaniu (viedol komorný súbor *Musica viva Pragensis*). Po r.1945 pôsobil ako pedagóg na pražskom konzervatóriu, kde vyučoval korepetíciu a zastupoval P. Dědečka. Od r.1959 bol dirigentom opery Divadla Z. Nejedlého v Ústí n. Labem, neskôr dirigentom opery Národného divadla v Prahe. Ako skladateľ prešiel zaujímavým vývojom. Ťažiskom jeho tvorby v prvom období, ktoré bolo charakteristické nadviazaním na odkaz českej romantickej hudby, boli diela hudobnodramatické - balety a opery - úspešne uvedené na českých scénach. Jeho opera *Rozbitý džbán* podľa známej Kleistovej predlohy sa umiestnila ako piata v celkovej klasifikácii na Medzinárodnej tribúne skladateľov UNESCO v Paríži

v r.1962.

Nová Vostřáková tvorivá perióda na počiatku šesťdesiatych rokov bola spojená s dodekafóniou a technikami, ktoré z nej vyplývali. Postupne prijal skladateľ aj ďalšie prostriedky Novej hudby pri hľadaní možnosti ako uvoľniť hudobnú štruktúru z prísnych väzieb. Jednou z oblastí, v ktorej našiel nové možnosti vyjadrovania, bola elektronická hudba a vôbec technické zvukové média, ktoré Z. Vostřák niekedy kombinoval so živým inštrumentálnym alebo vokálnym prejavom. Jeho skladby boli často uvádzané v zahraničí (Tübingen, Kolín n.Rýnom atď).

* Výber z diela: *Žalmy* pre bas a klavír (1956), *Pražské nokturno*, opera podľa poviedky F. Kupku na libreto J. Weniga (1957-58), *Kontrasty* pre sláčikové kvarteto (1961), *Tři sonety ze Shakespeara* pre bas a komorný orchester (1963), *Kosmogonia* pre sláčikové kvarteto (1965), *Metahudba* pre veľký orchester (1968), *Dvě ohniska*, EA skladba (1970), *Oběť svíce* pre 3 nástrojové skupiny a 3 kruhové modulátory (1974), *Parabola* pre orchester a mg.pás (1976-77), *Sláčikové kvarteto č.4* (1979), *Kapesní vesmír* pre flautu, cimbál a sláčikový orchester (1981), *Sinfonia* pre orchester (1981-82).

Anton Webern (1883-1945) študoval hudobnú vedu na univerzite vo Viedni, kde v r.1906 absolvoval dizertačnou prácou Choralis. Constantinus Heinricha Isaaca u prof. Q. Adlera. V rokoch 1904-8 navštevoval súkromné hodiny kompozície u A. Schönberga. Neskôr bol činný ako operný dirigent vo Viedni, Tepliciach, Gdaňsku, Štetíne a Prahe. Od r.1918 pôsobil vo Viedni, kde dirigoval koncerty Verein für musikalische Privataufführungen a taktiež Wiener Arbeiter Symphoniekonzerte a Wiener Arbeiter Singverein. Krátku dobu pracoval aj ako lektor a korektor v Universal Edition.

A. Webern spolu so svojim učiteľom A. Schönbergom a jeho ďalším žiakom A. Bergom sú označovaní v rámci dejín hudby na základe diel vychádzajúcich zo spoločnej tvorivej dielne a ich epochálnych výdobytkov ako tzv. Druhá viedenská škola. Avšak kompozičné úsilie A. Weberna, akokoľvek vychádza zo spoločnej platformy, smeruje vyhranenejšie k sústreďenej interpretácii imanentne hudobných predstáv. Vo svojich dielach aplikuje do najkonzekventnejších dôsledkov novoformulované koncepcné princípy A. Schönberga. Spresnil, vymedzil základy dodekafónie, vytvoril punktualistickú kompozíciu, ktorá vo výsledku prezentovala hudbu akoby "zatomizovanú", zloženú z najdrobnejších prvkov. Webernova hudba je nezvyčajne koncentrovaná, zvukovo subtilná, veľmi

individuálna.

* Výber z diela: *Passacaglia* pre orchester op.1 (1908), *Päť piesní* pre hlas a klavír na text S. Georgea op.3 (1907-08), *Šesť skladieb* pre orchester op.6 (1909), *Šesť bagatel* pre sláčikové kvarteto op.9 (1913), *Päť kusov* pre orchester op.10 (1911-13), *Štyri piesne* pre hlas a klavír op.12 (1915-17), *Šesť piesní* pre lyrický soprán, klarinet, basklarinet, husle a violončelo na text G. Trakla op.14 (1917-21), *Päť kánonov* pre vysoký soprán, klarinet, basklarinet na latinské texty op.16 (1924), *Dve piesne* pre miešaný zbor, čelestu, gitaru, husle, klarinet a basklarinet na text Goetheho op.19 (1926), *Sláčikové trio* op.20 (1927), *Symfónia* op.21 (1928), *Tri spevy* pre hlas a klavír na text H. Joneovej op.23 (1933-34), *Koncert pre 9 nástrojov* op.24 (1934), *Variácie* pre klavír op.27 (1936), *Sláčikové kvarteto* op.28 (1936-38), *Variácie* pre orchester op.30 (1940).

Päť častí pre sláčikové kvarteto op.5 z r.1909 je dielo voľnej atonality (ešte v op.4 je možné vystopovať pozostatky skladateľovho tonálneho citenia). V tomto diele sa už stretávame so základnými kompozičnými charakteristikami jeho štýlu. Predovšetkým je to extrémna úspornosť, prameniaca z výkladu Schönbergovej myšlienky, podľa ktorej má byť hudba čistou substanciou, kde každá nota má svoj štruktúrny zmysel a ktorá vylučuje možnosť akýchkoľvek ozdôb. Ďalej je to zdokonalený princíp tzv. menších súvislostí, ktorý je logickým dôsledkom idiomatiekeho využívania jednej vôbec z najstarších kompozičných techník - kánonu. A nakoniec, nemenej závažným rysom Webernovej hudobnej reči je osobité poňatie tzv. Klangfarbenmelodie - melódie zvukových farieb. Novátorským využitím farby ako formotvornej hudobnej zložky odhalil Webern perspektívy ďalšieho vývoja.

Dokladom úspornosti je už samotný počet taktov jednotlivých častí tejto skladby: 55-13-23-13-26. Každá časť je tvorená sledom drobnejších článkov, z ktorých každý je premysleným, logicky vystavaným celkom. V op.5 Webern po prvýkrát naplno využíva kánonický princíp. Hudobné články sú tu budované z malých niekoľkotónových modelov, vzápätí imitačne rozvíjaných. Signifikantnými intervalmi sú veľká setpima a malá nóna. Princíp menších súvislostí sa dôsledne presadzuje v mikroštruktúre celého diela, napr. následnú výmenu práve týchto dvoch intervalov je možné vyložiť ako najjednoduchšiu možnú imitáciu. Partitúra týchto piatich kusov je skutočne fascinujúca. Sú v nej využité bohaté možnosti sláčikovej techniky, navyše v extrémnych dynamických polohách.

Táto skladba dokazuje, že Webern nadviazal už vo svojich prvých dielach skôr na ezoterický lyrizmus Schönbergových miniatúr a piesňových cyklov, teda - ak to tak možno povedať - na impresionistickú, nie na expresionistickú stránku Schönbergovej tvorby z obdobia voľnej atonality. P. Boulez asi celkom oprávnenne vytvára v eseji 'Für Anton Webern' paralelu "Debussy - Webern" a stavia ju proti paralele "neskorý nemecký romantizmus - Schönberg a Berg".

Isang Yun (1917) je synom poeta Ki-Hyong Yuna, do r.1943 študoval vo vlasti a v Japonsku. Bol aktívny v hnutí odporu proti japonskej okupácii Kórey, vyvíjal konšpiračnú činnosť a bol väznený ako politický väzeň. Od r.1946 pôsobil ako učiteľ hudby v Tongyongu a Pusane a po skončení vojny v Kórey vyučoval v Soule. V rokoch 1956-59 ukončil svoje štúdium v Paríži v Západnom Berlíne u B. Blachera a taktiež sa zúčastňoval na kurzoch v Darmstadte. Od r.1959 sa jeho diela hrávajú na festivaloch súčasnej hudby. V r.1964 sa I. Yun usadil v Západnom Berlíne, ale v r.1967 bol unesený kórejskou tajnou službou do Soulu za režimu Chun Hee Parka, kde bol odsúdený do väzby za údajnú propagáciu komunizmu. Na základe medzinárodných protestov bol v r.1969 prepustený a vrátil sa do Západného Berlína. V roku 1970 vyučoval na Musikhoschule v Hannoveri a od r.1971, kedy mu bolo udelené nemecké občianstvo, pôsobí ako profesor na Hochschule der Künste v Západnom Berlíne. Je členom akadémie umenia v Hamburgu a v Západnom Berlíne a čestným doktorom na Univerzite v Tübingene.

Yun rozhodne nepatrí k typu radikálov, ale pokračuje v tradíciách národnej hudby Kórey a Číny a usiluje sa o spojenie tejto hudby s prvkami avantgardného jazyka západoeurópskej hudby. Je všestranným hudobníkom, niekoľkokrát zasiahol do oblasti symfonickej tvorby, súpis jeho diel je bohatý na piesňové kompozície a komornú tvorbu.

* Výber z diela: opery - *Der Traum des Liu-Tung* (1965), *Die Witwe des Schmetterlings* (1968), *Geisterliebe* (1969-70), *Sim Tjong* (1971-72); diela pre hlas a orchester - *Om mani padme hum* pre sóla, zbor a orchester (1964), *Namo* pre 3 soprány a orchester (1971), *An der Schwelle* (1975), *Teile dich, Nacht* pre soprán a komorný orchester (1980); orchestrálné diela - *Colloides sonores* (1961), *Fluktuationen* (1964), *Reak* (1966), *Dimensionen* (1971), *Konzertante Figuren* (1972), *Muak* (1978), *Exemplum in memoriam Kwangiu* (1981), 5 symfónii (1983, 1984, 1985, 1986, 1987), 2 komorné symfónie (1989); koncerty - *Cello Concerto* (1976), *Flute Concerto* (1977),

Double Concerto for Oboe and Harp (1977), *Clarinet Concerto* (1981), *Violin Concertos* (1981, 1986); komorné diela - *Loyang* pre komorný orchester (1962), *Gasa* pre husle a klavír (1963), *Garak* pre flautu a klavír (1963), *Tuyaux sonores* pre organ (1967), *Riul* pre klarinet a klavír (1968), *Images* pre flautu, hoboju, husle a violončelo (1970), *Piri* pre hoboju (1971), *Etudes* pre flautu sólo (1974), *Rondell* pre hoboju, klarinet a fagot (1975), *Königliches Thema* pre husle sólo (1976), *Pièce concertante* pre komorný orchester (1976), *Sonata* pre hoboju, harfu, violu alebo violončelo (1979), *Duo* pre harfu a violončelo (1984), *Quintet* pre klarinet a sláčikové kvarteto (1984), *Quintet* pre flautu a sláčikové kvarteto (1986), *Quartet* pre flautu, husle, violončelo a klavír (1988), *String Quartet No.4* (1988), *Rufe* pre hoboju a harfu (1989), *Kammerkonzert I* (1990), *Kammerkonzert II* (1990).

Peter Zagar (1961), počas gymnaziálnych štúdií navštevoval súkromné hodiny kompozície u V. Kubičku, na VŠMU bol žiakom I. Hrušovského (absolvoval 1986). V súčasnosti pracuje ako hudobný režisér Slovenského rozhlasu v Bratislave.

Zagar patrí ku generácii autorov, ktorí sa identifikujú so štýlovým prejavom postmoderny. Typickými črtami jeho hudby sú jednoduchosť, redukcia kompozičných a výrazových prostriedkov, čistota a prehľadnosť, zdôraznenie lineárnych kontúr. Zvukový priebeh pôsobí staticky, je to hudba meditatívna, s nádychom nostalgie až rezignácie.

* Výber z diela: *Biela cestička* pre soprán a klavír (1987), *Ešte veľa škvŕn a prázdnoty* pre sláčikové kvarteto (1988), *Hudba pre 2 flauty, 2 klarinety, 2 fagoty, sláčky a mg. pás* (1988), *Snívali sa mi tvoje ruky* pre soprán, flautu a klavír (1988), *Hudba k pašiám*, miešaný zbor (1990), *Hudba k videu* pre flautu, klarinet, fagot, klavír, štvoro huslí, violu a violončelo (1990).

V skladbe '*Stabat Mater*' som použil pôvodný gregoriánsky chorál, ktorý považujem za najadekvátnejšiu formu vyjadrenia obsahu liturgických textov. V jeho jednoduchých, pokorných intonáciách sa odrážajú pravdivé ľudské emócie, ktoré niekedy ani hodinová symfónia nedokáže opísať.

Peter Zagar

Ilja Zeljenka (1932) študoval kompozíciu u J. Cíkera na VŠMU v Bratislave (absolvoval v r.1956). Po štúdiách pôsobil ako dramaturg a lektor v Čs. rozhlas v Bratislave. Od r.1968 sa venuje len kompozičnej činnosti. Od polovice osemdesiatych rokov je externým pedagógom kompozície na VŠMU. V rokoch 1990-91 bol predsedom Slovenskej hudobnej únie, je predsedom festivalového výboru Medzinárodného hudobného festivalu MELOS-ÉTOS.

Zeljenka si už od študentských liet hľadal a formoval svoj vlastný štýl a osobitý kompozičný jazyk. Po období reagovania na hudbu minulosti - predovšetkým hudbu predstaviteľov 20.storočia sa nevyhol experimentu s elektroakustickou a konkrétnou hudbou, serializmom, aleatorikou. Bol vedúcou osobnosťou avantgardy šesťdesiatych rokov. Bol otvorený všetkému novému, kritériom mu však vždy bola vlastná predstava o kvalite a charaktere hudby, ktorú chce písať, nie popularita či príťažlivosť práve módného smeru. V sedemdesiatych rokoch sa jeho rukopis usťahuje do formuje do zreteľnej a neopakovateľnej podoby. Jeho základom je identifikovateľné motivické alebo tematické jadro, z ktorého sa odvíja celá skladba. Diela majú typický dramatický obľúk, forma je často uzavretá návratom k počiatku.

* Výber z diela: 5 symfónii (1.-1954; 2.- *in C pre sláčikový orchester*, 1961; 3.-1972; 4.- '*Baletná*', 1978; 5.-1985), 6 sláčikových kvartet (1.-1963; 2.-1976; 3.-1979; 4.-1986; 5.-1988; 6.- *Zariekania* pre alt a sláč. kvarteto, 1988), 4 klavírne sonáty (1.-1957; 2.-1974; 3.-1985; 4.- *venovaná 17. novembru*, 1989), *Oswienczym*, kantáta pre dvoch recitátorov, dva zbory a orchester na báseň M. Kováča (1960), *Polymetrické kvarteto* pre 4 klavírne hlasy (1965), *Metamorfózy XV* pre komorný súbor a recitátora na Ovidiov text (1966), *Koncert pre klavír a orchester* (1966), *Variácie pre orchester* (1971), *Elégia* pre sláčikový orchester a husle sólo (1973), *Concertino per violino ed archi* (1974), *Trío pre husle, violončelo a klavír* (1975), *Galgenlieder* pre soprán, sláčikové kvarteto, klarinet, flautu a klavír na básne Ch. Morgensterna (1975), *Musica per piano forte ed archi* (1976), *Dychové kvinteto s použitím bicích* (1977), *Slovo*, kantáta pre recitátora, miešaný zbor a orchester na text M. Válka (1980), *II. klavírny koncert* (1981), *Monológy* pre violončelo sólo (1982), *Rozhovory* pre violončelo a komorný sláčikový orchester (1984), *Aztécke piesne* pre soprán, klavír a bicie (1986), *Hudba pre Warchala* pre komorný orchester (1987), *Koncert pre husle a veľký orchester* (1989), *Zakliaty pohyb* pre veľký orchester (1989).

Skladby, vybrané do programu festivalu sú ozaj určitou inventúrou môjho doterajšieho tvorivého úsilia. 'II.klavírne kvinteto' z r.1958 je mojou prvou reakciou na poetiku seriálnej hudby, vtedy u nás celkom tabuizovanej. Vrušovala ma na nej esenciálnosť, expresívnosť a veľká rytmická nerovnosť. S 'II.klavírnym kvintetom' som sa po prvý raz dostal nielen za "hudobnú železnú oponu", ale i za tú ozajstnú. Medzinárodná porota ISCM vybrala skladbu na festival v Amsterdame (kde sa premiéra neuskutočnila) a o rok do Kodane. Na Slovensku zaznie premiérovo.

'Hry pre 13' spevákov, ktorí súčasne hrajú i na bicie som zložil v r.1968. Premiérovo odznali na Smolenických seminároch pre súčasnú hudbu v r.1969 a potom na festivale ISCM v Bazileji. Ako autora ma pri ich komponovaní zaujali tri problémy. Využitie netradičnej artikulácie v speve, priestorové znenie hudby a použitie jednoduchých bicích efektov (zvončeky, detské hrkálky a pod.).

'Polymetrickú hudbu' z r.1969 som pôvodne nazval Žalm, ale pod týmto názvom ju nechceli uviesť v Čs. rozhlase. Názov príliš zreteľne asocioval každému tragický august'68. V kompozícii mi išlo o vyjadrenie časového kontinua. Metrické delenie štyroch sláčikových kvintet je v pomere 3:4:5:6 za každých 10 sekúnd. Skladba sa dá predviesť len pomocou svetelných signálov, ktoré exaktne určujú štyri rozdielne tempá. Skladba takisto u nás verejne neodznala a premiéru mala na festivale ISCM v Grazi. Na súťaži rozhlasových nahrávok tribúny UNESCO v Paríži získala druhé miesto.

'Zariekania' pre sláčikové kvarteto a alt som komponoval v r.1988 po správe o smrti mojej pražskej a po r.1968 exilovej priateľky Renáty Pandulovej na jej verše. Skladbu som venoval jej pamiatke. Vlani ju predviedlo Moyzesovo kvarteto s Martou Beňákovou v mieste pôsobenia Pandulovcov v Königsteine a nahralo vo frankfurtskom rozhlase.

Ilja Zeljenka

Pavel Zemek (1957) študoval na Konzervatóriu v Brne hobojs a skladbu, kompozíciu absolvoval na JAMU v triede M. Ištvana (1988). Po dobu ôsmich rokov bol činný ako hobojsista v orchestri Janáčkovej opery, od r.1988 učí na konzervatóriu skladbu, hobojs a hudobnú teóriu.

* Výber z diela: *Pět vět pro pět plechových nástrojů* (1983), *Obávám se soudu tvého* pre hobojs, husle a sláčiky (1983), *Cyklus písní* pre bas a basový klarinet na Holanove texty (1984), *Osamění* pre mezosoprán, klavír a čembalo (1984-86), *Sonáta pro*

sólové violončelo (1984-86), *Sonáta pro violončelo a klavír* (1984-86), *Sedm slov Kristových*, komorná symfónia (1986), *K počtě sv. Františka s Assisi*, komorná symfónia (1989), *Symfonie ore velký orchester* (1987-89), *Dekamerón z Moravy*, 10 skladieb pre hoboje a klavír (1988-89), *Duo pro hoboje a anglický roh* (1988-89), *Zahrada lásky* pre soprán a bicie nástroje (1989), *K počtě Hieronyma Bosche*, trojdielny cyklus pre rôzne komorné obsadenie (1987-90), *Zahrada ticha*, sláčikové kvarteto (1990), *Trio pro housle, violončelo a klavír* (1991).

Chvála manželství:

Jako dva kameny, které se obrušují, jako dva lidé, kteří se vydávají na společnou cestu, taková je i tato malá skladba pro basový klarinet a bicí nástroje. Dva sólisté postupně nacházejí společnou řeč, teší se a (společně) docházejí tam, kam se osamoceně nedostal ani jeden: k tématu, které zazní až v samotném závěru.

Pavel Zemek

INTERPRETI

Agon, voľné združenie skladateľov a interpretov súčasnej hudby pôsobiace v Prahe, vzniklo v r.1983 na podnet Martina Smolku, Miroslava Pudláka a Petra Kofrona ako platforma novej generácie, u ktorej bola znovuoživená túžba hľadať. Tento súbor sa venuje dielam mladých českých skladateľov v konfrontácii so zahraničnou súčasnou hudbou. Tvoria ho niekoľko stálych hráčov, ku ktorým pribierajú ďalších instrumentalistov a vokalistov podľa potrieb jednotlivých skladieb. Na koncertoch uvádza diela väčšinou v československej alebo svetovej premiére. Nie je súborom improvizáčnym, hrá fixované diela, uvádza predovšetkým hudbu pre akustické nástroje.

Pierre-Laurent Aimard (Francúzsko) bol žiakom Yvonne Loriodovej a Marie Curciovej. V r.1973 vyhral súťaž Oliviera Messiaena a v r.1974 bol druhý na medzinárodnej súťaži v Ženeve. Jeho medzinárodná pianistická kariéra, ktorú začal už od svojich deviatich rokov, ho priviedla na najvýznamnejšie koncertné pódia vyše tridsiatich krajín piatich kontinentov.

Učinkoval s orchestrami v Chicagu, Londýne, Berlíne, Drážďanoch, Leningrade, Miláne, Amsterdame, Toronte, v Rio de Janeiro a i., pod taktovkou takých osobností ako sú Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim, Kent Nagano, Sergiu Celibidache, Andrew Davis, André Previn. Získal pozvania na festivaly v Luzerne, Tanglewoode, Berlíne, Mentone a i.

Jeho záujem o súčasnú hudbu ho priviedol k spolupráci s viacerými skladateľmi - Messiaenom, Boulezom, Stockhausenom, Beriom, Ligetim, Xenakisom. Je členom známeho súboru Ensemble Intercontemporaine Pierra Bouleza.

Peirre-Laurent Aimard má vo svojom repertoári celé klavírne dielo Gy. Ligetiho (pre klavír sólo i komorné skladby) jemu je venovaná 10. a 11. Etuda, ktoré budú mať premiéru v r.1993 v Münsteri. Sám Ligeti považuje Aimardovu interpretáciu svojho diela za najautentickejšiu.

Okrem toho sa P.L. Aimard venuje (ako komorný hráč) spolupráci so známymi vokálnymi umelcami - Jessye Norman, s ktorou nahrál Ravelove Chansons Médécasses, Yvonne Minton, Felicity Lott a Gabriel Bacquior. Umelec nahráva pre C.B.C., ERATO (Ligeti), ADDA (Messiaen).

Matthias Bamert (Švajčiarsko) študoval hru na hoboji, kompozíciu a dirigovanie v Berne, Zürichu, Paríži, Salzburgu a Darmstadte. Pôsobil ako asistent Georga Szella v Clevelande a neskôr ako asistent Leopolda Stokowského v American Symphony Orchestra. Na podnet Pierra Bouleza a Lorina Maazela sa vrátil

späť do Clevelandu, kde počas tohto účinkovania od-dirigoval množstvo koncertov. V r.1978 bol vymenovaný za hudobného riaditeľa Orchestra Švajčiarskeho rozhlasu v Baseli. V nasledujúcich rokoch dirigoval koncerty v Londýne, Viedni, Berlíne, Bonne, Koline, Chicagu, Clevelande a Detroite. V rokoch 1983-84 sa stal hlavným hosťujúcim dirigentom Scottish National Orchestra, s týmto telesom debutoval v Londýne v r.1985. V posledných rokoch účinkoval s Orchestre de Paris, Südwestfunk Orchester Baden-Baden, WDR Symfonie Orchester atď.

Marta Beňačková je absolventkou bratislavského konzervatória v odbore klavír a VŠMU v odbore spev (1980). V roku 1985 sa stala laureátkou celoštátnej speváckej súťaže M. Schneidera-Trnavského v Trnave, a získala cenu Českého hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu súčasnej českej skladby. Od sezóny 1986-87 je členkou komorného súboru Musica Aeterna, spolupracuje s Komornou operou v Bratislave, s Virtuosi di Praga, s Pražským rozhlasovým orchestrom. Venuje sa prevažne koncertnému spevu, oratoriálnemu a vokálno-symfonickému žánru, okrem koncertnej činnosti pôsobí i pedagogicky na Konzervatóriu v Bratislave.

Cappella Istropolitana vznikla v r.1983 z popredných hráčov Slovenskej filharmónie. Väčšina z nich je zároveň činná ako na poli komornej hudby, tak aj sólisticky. Štýl súboru charakterizuje popri technickej zručnosti zvuková kultúra, bezprostrednosť výrazu a interpretačná disciplína. Od počiatku svojej činnosti Cappella Istropolita vystupuje na koncertných pódioch doma i v zahraničí. Jej široký repertoár zahŕňa hlavne diela nemeckého a talianskeho baroka, ale taktiež diela z obdobia klasicizmu a hudbu 20. storočia. Súbor venuje veľa času štúdióvemu nahrávaniu pre rôzne vydavateľstvá, spolupracuje pravidelne s pražským dirigentom Jaroslavom Krčkom

Paul Crossley (Veľká Británia) je renomovanou osobnosťou v oblasti hudby 20. storočia. Študoval v Paríži u Olivera Messiaena a u Yvonne Lorionovej. Jeho interpretačné umenie inšpirovalo Michaela Tippetta k napísaniu 3. a 4. klavírnej sonáty, ktoré Crossley premiéroval. Popri koncertnej činnosti sa venuje spolupráci s televíziou, kde pre britský kanál Channel 4 napísal a uvádzal šesťdielny seriál o najvplyvnejších postavách hudby 20. storočia. V r.1989 absolvoval turné po Taliansku a Nemecku s Chamber Orchestra of Europe, navštívil Japonsko a

účinkoval s London Sinfoniettou na známych 'Proms'. V koncertnej sezóne 1991-92 má Crossley naplánované koncerty s Berlínskou filharmóniou pod taktovkou Simona Rattlea a festival v Japonsku s dirigentom Michaelom Tilsonom Thomasom a London Symphony Orchestra. Diskografia tohto popredného klaviristu zahŕňa kompletne klavírne dielo Ravela, Faureho, Janáčka, klavírnú tvorbu Messiaena a kompletne dielo I. Stravinského pre klavir a orchester. Za svoju koncertnú činnosť získal cenu Diapason D'Or, Le Prix de la Nouvelle Academie du Disque a Le Prix de l'Academie Charles Cros. Je umeleckým vedúcim London Sinfonietta.

Adrienne Csengery (Maďarsko) študovala na Konzervatóriu Bélu Bartóka a neskôr na Hudobnej akadémii Ferencza Liszta v Budapešti. V r. 1969 ju angažoval dirigent Lavro Matačić do Monteverdiho 'Vespro della beate Vergine'. Na základe výrazného úspechu ju maestro Matačić pozval do Záhrebu a na festival do Dubrovníku a Palerma. Hneď po absolvovaní Hudobnej akadémie v r. 1970 dostala angažmán v Budapešťianskej štátnej opere. Absolvovala postgraduálne štáże na Letných akademických kurzoch vo Weimare a taktiež kurz u Valdomira Badialiho v Miláne (1972). Popri jej pravidelnom účinkovaní v Budapešťianskej štátnej opere sa často venuje koncertnému spevu ako aj nahrávaniu pre rozhlasové a televízne stanice v Maďarsku i v zahraničí. Vo svojom repertoári sa zameriava na literatúru renesancie a baroka a rovnako mierou i na diela súčasných tvorcov. V r. 1972 získala cenu Maďarského rozhlasu a v r. 1973 prvé miesto na Medzinárodnej speváckej súťaži hudby 20. storočia v 's-Hertogenbosch. O rok neskôr jej udelili 3. cenu a mimoriadne ocenenie na Medzinárodnej speváckej súťaži Gabriela Faurého v Paríži. Za svoje spevácke umenie zožala veľké úspechy na pódioch v Moskve, Jerevane, Bukurešti, Varšave, Bratislave a i.

Dama-Dama je súbor avantgardnej súčasnej hudby pre bicie nástroje. Vznikol v máji 1990 z bicej sekcie orchestra Art Inkognito, ktorý už od r. 1985 prinášal na brnenskú i československú scénu nové hudobné podnety. Tento pôvodne 15-členný súbor sa počiatkom r. 1989 zredukoval na trio hráčov na bicie nástroje s občasným využitím klavíra, violončela alebo hoboj. Dama-Dama má v súčasnosti štyroch hráčov na bicie nástroje, ktorí premiérujú väčšinu kompozícií pre sólové bicie brnenských autorov. Súbor využíva rozsiahly atraktívny inštrumentár: vo všetkých skladbách niekoľkých alternatívnych programov sa hrá na viac ako sto druhoch najrôznejších bicích

nástrojov (tympany, tam-tamy, oktobany, zvony, zvonkohry, vibrafóny, gongy atď. i mnoho nástrojov novovytvorených členmi súboru). Vlastné programy tvoria jednak kompozície členov súboru, jednak skladby špičkových skladateľov súčasnej československej vážnej hudby, združených predovšetkým pri JAMU v Brne: D.Forró, M.Ištvan, R.Ištvan, I.Medek, P.Novák, M.Košút, A.S.Piños, V.Zouhar atď. Na jar 1990 sa súbor Dama-Dama zúčastnil na medzinárodnom West-Ost Musiktagung v Mannheime, v lete zahajoval Sedemnásťdňový svetový festival, kde účinkoval na viacerých koncertoch: 35. Medzinárodný kurz pre novú hudbu v Darmstadte, na jeseň vystupoval na 25.MHF Brno a na 1.dňoch bicích nástrojov Praha'91.

Due Boemi di Praga tvoria Josef Horák - basklarinet a Emma Kovárnová - klavír. Tento svetoznámy súbor vznikol v r.1963 a je jediným súborom tohto druhu na svete, ktorý sa systematicky venuje interpretácii hudby od renesancie po dnešok. Tejto dvojici venovali či autorizovali svoje skladby svetoznámi skladatelia - Paul Hindemith, Bohuslav Martinů, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Frank Martin, Klaus Huber a ďalší. Do r.1990 vzniklo pre Due Boemi di Praga 500 pôvodných skladieb od 120 skladateľov z 20 krajín.

Josef Horák ovplyvnil rozhodujúcim spôsobom vývoj hry na basklarinet v celosvetovom merítke. Preto je svetovou kritikou nazývaný "Paganini basklarinetu". Jeho prvý celovečerný koncert v r.1955 bol súčasne prvým basklarinetovým recitálom na svete. Due Boemi di Praga koncertovali na štyroch kontinentoch, zúčastnili sa na najprestížnejších festivaloch, realizovali rozhlasové nahrávky pre 49 staníc v Európe a zámorí, vydali 9 profilových LP platní a 80 samostatných nahrávok na rôznych platniach. Spolupracujú s firmami Supraphon, Panton, Artia, Carus, EGE a Fuga-Helsinki.

Jozef Ďurdina študoval na Konzervatóriu v Bratislave (1971-73), neskôr na VŠMU (1973-77). Je umeleckým vedúcim Bratislavského dychového tria - súboru, ktorý vznikol v r.1983. BDT je prvým súborom svojho druhu na Slovensku, jeho repertoár tvoria diela z obdobia klasicizmu a 20. storočia, ale sú v ňom zastúpené aj skladby iných štýlových období. Jozef Ďurdina je prvým hobojistom orchestra SND, uplatňuje sa aj ako sólový hráč a okrem početných domácich vystúpení sa predstavil aj poslucháčom v zahraničí. V súčasnosti pôsobí aj ako pedagóg hobojoyej hry na VŠMU v Bratislave.

Ladislav Holásek, absolvent bratislavského konzervatória, VŠMU v odbore klavírnej hry a dirigovania (1967), spočiatku pôsobil ako korepetitor Miešaného zboru Čs. rozhlasu v Bratislave, po začlenení telesá do SF, sa stal korepetitorom a dirigentom SFZ. V súčasnosti okrem Speváckeho zboru mesta Bratislava vedie aj Slovenských madrigalistov, zároveň pôsobí ako zbormajster opery SND. S telesami uskutočnil množstvo koncertných vystúpení a realizoval početné rozhlasové, televízne a gramofónové nahrávky.

Anna Hölblingová vstúpila do povedomia hudobnej verejnosti zásluhou husľového dua 'Anna a Quido Hölblingovci', ktoré vzniklo v r.1969. Predstavilo sa na viacerých prehliadkach mladých slovenských interpretov, prehliadkach slovenského koncertného umenia, recitáloch a koncertoch s orchestrami v ČSFR i v zahraničí. Nahrávalo pre rozhlas, televíziu a Opus. V rokoch 1974-80 pôsobili jeho dvaja členovia v Slovenskom komornom orchestri. Ako členovia i ako sólisti účinkovali v Španielsku, Anglicku, Belgicku, Dánsku, Rakúsku, SRN, Francúzsku, Poľsku, ZSSR, Luxembursku, Juhoslávii, USA, Kanade a Japonsku. V r.1983 sa stali spoluzakladateľmi súboru 'Cappella Istropolitana', s ktorým účinkujú doma i v zahraničí, spomeňme Internationales Musikfest v Stuttgarde, Carintischer Sommer - Villach, Wiener Festwochen, BHS, festivaly v Hong-Kongu a USA. Anna Hölblingová pôsobí pedagogicky na VŠMU v Bratislave.

Maja Jokanović (Juhoslávia) študovala hru na husliach na Štátnom konzervatóriu P.I.Čajkovského v Moskve na katedre Davida Oistracha v triede prof.S. Snitkovského. Absolvovala v r.1976 a postgraduálne štúdium ukončila v r.1978. V rokoch 1980-82 navštevovala majstrovské kurzy u prof. Grigorija Šislina v Moskve a Igora Osima v Luxemburgu, v r.1982 získala diplom na Accademia Chigiana v triede prof. Franca Gulliho. Je nositeľkou mimoriadneho diplomu z medzinárodnej súťaže 'Jeana Sibelia'v Helsinkách. Na verejnosti začala koncertovať už počas štúdií, a okrem vytupovania v Belehrade hostovala v Taliansku, Belgicku, Maďarsku, Československu, ZSSR, Fínsku, Rakúsku, zúčastnila sa letného festivalu v Dubrovniku. Od roku 1983 je sólistkou a členkou Orchestra da Camera di Padova.

Sergej Kopčák študoval spev na VŠMU v Bratislave

a na Bulharskom štátnom konzervatóriu (prof. Michail Popov) v Sofii. Sólistom opery SND je od roku 1979. S úspechom sa zúčastnil na viacerých medzinárodných súťažiach: je laureátom Medzinárodnej spevákkej súťaže Pražská jar (1973), finalistom spevákkej súťaže v Mníchove (1976), v Rio de Janeiro (1977), laureátom TIJI UNESCO v rámci BHS (1978). V r.1977-78 absolvoval štúdijný pobyt v divadle La Scala v Miláne a v rokoch 1978-79 vo Viedenskej štátnej opere. Po úspechoch na domácich scénach debutoval v londýnskej Covent Garden (1982). Zažiaril na operných scénach hlavne v postavách z talianskych a slovanských opier. Odvtedy účinkoval takmer na všetkých významnejších operných a koncertných pódiaoch, nahrávacích štúdiách: v La Scale, v Turíne, Ríme, v parížskej Grand Opéra, v newyorskej Metropolitan Opera, Carnegie Hall atď. V rokoch 1987 a 1988 účinkoval v Salzburgu v Schöbergovej opere Mojžiš a Áron v réžii Jeana Pierra Ponella a pod taktovkou Jamesa Levina. V sezóne 1990-91 vystúpil opäťovne v Metropolitan Opera, vo Frankfurte, Edinburgu, v Prahe (9. symfónia L.van Beethovena pod taktovkou L. Bernsteina). Sergej Kopčák má aj rozsiahly oratoriálno kantátový repertoár, našťudoval rad skladieb slovenských autorov.

Krakowska Grupa Perkusyjna (Poľsko) vznikla v roku 1984 na podnet Jana Pilcha. Tvoria ju hudobníci ktorí pôvodne študovali na Hudobnej akadémii v Krakove a venovali sa hudbe 20. storočia. Súbor premieroval rad skladieb rôznych autorov (Alejandro Iglesias Rosi, Boguslaw Schaeffer, Hanna Kulenty, Krystyna Moszumańska-Nazar a Nancy Van den Vate). Popri koncertoch v Poľsku súbor vystupoval v Drážďanoch (Tage für Zeitgenossische Musik), v Mníchove (Musica Viva), v Berlíne (Musikbiennale) a v Amsterdame a nahrával pre Bayerische Rundfunk a francúzsku televíziu a i.

Vladimír Michalko študoval organ u Irmu Skuhrovej na Konzervatóriu v Bratislave a na VŠMU pod vedením Ferdinanda Klindu. Ďalej študoval organovú hru a improvizáciu na Hochschule für Musik v Mníchove u svetoznámeho organistu a dirigenta Karla Richtera. V r.1974 absolvoval medzinárodný interpretačný seminár vo Weimare u prof. J.E. Köhlera, o rok neskôr sa zúčastnil na Medzinárodnej Bachovej súťaži v Lipsku. V r.1976 bol účastníkom majstrovského interpretačného kurzu v Holandskom Haarleme, v roku 1977 Letnej akadémie St. Maximin vo Francúzsku. Na prehliadkach Novej slovenskej tvorby sa stal vyhľadávaným interpretom pôvodných slovenských skladieb. Diela mu venovali autori: Zeljenka, Berger, Zimmer,

Kubička a ďalší. S úspechom absolvoval umelecké zájazdy do ZSSR, NDR, NSR, Fínska, Poľska, Juhoslávie, Rakúska, Maďarska, Rumunska, USA. Pre gramofónové vydavateľstvo Opus realizoval nahrávky LP a CD.

Wojciech Michniewski (Poľsko) študoval dirigovanie u S. Wislockého a kompozíciu a hudobnú teóriu u A. Dobrowolského na Hudobnej akadémii vo Varšave. Spolu s K. Knittelom a A. Sikorou založili skladateľskú skupinu KEW. Jeho skladba 'Szeptet' vyhrala Premio RAI talianskeho rozhlasu a televízie (1975). V r. 1974 získal čestné uznanie na Národnej dirigentskej súťaži v Katowiciach, v r. 1975 obdržal cenu kritiky 'Orpheus' za najlepšie predvedenie poľskej skladby (Psychodrama od T. Bairda), v r. 1977 vyhral 1. cenu na medzinárodnej dirigentskej súťaži Guida Cantelliho v milánskej Teatro alla Scala a v r. 1978 obdržal bronzovú medailu na Medzinárodnej dirigentskej súťaži Ernesta Ansermeta v Ženeve. Od r. 1978 pôsobil ako umelecký riaditeľ Veľkého divadla v Lodži (do r. 1981) a ako hudobný riaditeľ Varšavskej komornej opery (do r. 1983). Od r. 1984 zastával post hlavného hostujúceho dirigenta Poľského komorného orchestra a od r. 1987 je umeleckým šéfom Poznaňskej filharmónie. Popri operných predstaveniach a tradičnom symfonickom repertoári zaujíma v jeho práci dôležité miesto súčasná hudba. Účinkoval vo všetkých krajinách Európy a v Južnej Amerike. Zúčastnil sa na mnohých medzinárodných hudobných festivaloch a nahral množstvo nahrávok pre rozhlas, televíziu a film.

Moyzesovo kvarteto (Stanislav Mucha - 1. husle, František Török - 2. husle, Alexander Lakatoš - viola, Ján Slávik - violončelo), vzniklo v r. 1975 počas štúdia jeho členov na Konzervatóriu v Bratislave. Kvarteto ešte pod názvom Muchovo absolvovalo interpretačný kurz v Bayreuthe (1976, 1978) a vo Weimare (1980). Všetci členovia Moyzesovho kvarteta sú absolventami VŠMU v Bratislave. Už počas štúdií získalo kvarteto viacero laureátskych titulov na celoštátnych súťažiach. V r. 1980 úspešne reprezentovalo na medzinárodnej súťaži Premio Vittorio Gui vo Florencii. V r. 1982 získalo Moyzesovo kvarteto na Medzinárodnej súťaži sláčikových kvartetov vo francúzskom Eviane 2. cenu v súťaži modernej hudby a 3. cenu v hlavnej kategórii. Súbor spolupracoval s holandským kvartetom Gaudeamus, s prof. Usim Wieselom z Tel Avivu, prof. Rudolfom Nelom z Mníchova, s kvartetom Melos z NSR, členmi Amadeus kvarteta i s Janáčkovým kvartetom. Od r. 1989 kvarteto umelecky spolupracuje s prof. Franzom Samohylom vo

Viedni. Okrem vystúpení doma sa s úspechom predstavilo na koncertoch v ZSSR, Nemecku, Francúzsku, Holandsku, Švédsku, Taliansku, Portugalsku, Španielsku, Turecku, Maroku, Belgicku, KEDR, na Kube a v Indii. Teleso premiérovo uviedlo viacero diel slovenských autorov.

Sigune von Osten (Nemecko) patrí k najznámejším sopranistkám súčasnosti zaoberajúcimi sa predovšetkým hudbou nášho storočia. Študovala na Univerzite v Hamburgu a na Vysokých hudobných školách v Hamburgu a Karlsruhe, neskôr u Elisabeth Grümmerovej a Eugen Rabine. Prevažnú časť jej repertoáru tvoria skladby, ktoré jej venovali svetoznámi skladatelia hudby XX. storočia - Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki, Giacinto Scelsi, John Cage a ďalší. Premiérovala vyše 100 diel, hosťovala na vrcholných európskych podujatiach - v Berlíne, Viedni, Paríži, Zahrebe, Varšave, Donauschingene, Bonne, Benátkach, Salzburgu atď., spolupracovala so Symfonieorchestrom des Westdeutschen Rundfunks, Santa Cecilia Rom, Orchestre National Paris, Orchestre de la Suisse Romande Genf, Českou filharmóniou, Symphonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, koncertovala v Európe, Spojených štátoch, Južnej Amerike a Japonsku. Uviedla veľké vokálne cykly Oliviera Messiaena, premiérovala všetky skladby pre soprán Mareka Kopelenta, medzi inými v Bratislave so Slovenskou filharmóniou áriu 'Il canto degli augei'. Jej repertoár zahŕňa piesne, oratóriá i opery.

Jan Pilch (Poľsko) študoval hru na bicích nástrojoch na Hudobnej akadémii v Krakove v triede J. Stojka. Zúčastňoval sa na najdôležitejších poľských festivaloch súčasnej hudby ako komorný hráč a aj ako sólista. Taktiež vystupoval na festivaloch v Drážďanoch, v Salzburgu (Aspekte), v Norimbergu (Musik XX. Jahrhunderts). Za interpretáciu skladby 'Variants' Krystyny Moszumaňskej-Nazar bol ocenený medailou Polyhymnie na Poznaňskom jarnom festivale súčasnej hudby 1980. Je členom džezovej skupiny Laboratorium, s ktorou popri Poľsku vystupoval i v Nemecku, Švajčiarsku, Taliansku a Rakúsku. Spolupracuje s MW2 Ensemble ako aj s Krakovskou Filharmóniou a s Orchestra Giovanile v Lanciane v Taliansku. Realizoval množstvo rozhlasových a gramofónových nahrávok súčasnej a džezovej hudby. Momentálne je odborným asistentom hry na bicie nástroje na Hudobnej akadémii v Krakove.

Ewa Poblocka (Poľsko) patrí do okruhu najtalentova-

nejších klavíristov svojej generácie. Štúdium na Štátnej vysokej hudobnej škole v Gdaňsku v triede prof. Z. Sliwinského a prof. J. Sulikovského absolvovala s vyznamenaním. Počas nasledujúcich troch rokov pokračovala v štúdiu u C. Hansena v Hamburgu. Svoje hudobné schopnosti a klavíristickú techniku si zdokonaľovala pod vedením R. Kerera, T. Nikolajevovej a M. Argerichovej počas medzinárodných majstrovských kurzov v Budapešti, Salzburgu a Weimare. Ewa Poblocka je nositeľkou mnohých cien z hudobných súťaží v Poľsku i zahraničí. V r. 1977 triumfovala na Medzinárodnej hudobnej súťaži G. Viottiho vo Vercelli v Taliansku, kde získala 1. miesto. Tento úspech sa jej podarilo zopakovať v Bordeaux vo Francúzsku na XII. Medzinárodnom festivale mladých nositeľov cien hudobných súťaží. V r. 1980 získala cenu na X. Medzinárodnej súťaži F. Chopina vo Varšave, kde získala i mimoriadnu cenu Poľského rozhlasu a televízie za najlepšiu interpretáciu Mazuriek. Hostovala v takmer všetkých krajinách Európy, v Južnej Amerike, v Japonsku, Kanade a Singapure. Jej účinkovanie zahŕňa tiež spoluprácu s gramofónovými a rozhlasovými spoločnosťami (Deutsche Grammophon, Polskie nagrania). Poblockej rozsiahly a mnohostranný repertoár obsahuje diela od J.S. Bacha po W. Lutoslawského.

Nevena Popović (Juhoslávia) absolvovala Hudobnú školu Josipa Slavenského (u prof. J. Kršica), o tri roky neskôr (1975) ukončila v klavírnej triede A. Pregera Hudobnú fakultu v Belehrade s najvyšším ohodnotením. V štúdiách pokračovala v Taliansku, najprv v Benátkach a neskôr v Ríme na akadémii Santa Cecilia, v oboch prípadoch pod vedením Vincenza Vitaleho, pre jej umelcký rozvoj boli dôležité i majstrovské kurzy u Alda Ciccoliniho a Vladimira Aškenázyho.

Nevena Popovic je držiteľkou množstva cien z národných a medzinárodných interpretačných súťaží (Città di Senigallia 1975, Alfredo Casella 1976, Amalfy 1977, Mníchov 1983 ...), koncertovala v Taliansku, Švajčiarsku, Nemecku, Fínsku, ZSSR, nahrala rad platní v Juhoslávii i v zahraničí. Je profesorkou klavírnej hry na Hudobnej fakulte v Belehrade.

Eugen Prochác hre na violončele sa venoval od deviatich rokov pod vedením prof. J. Fazekaša, u ktorého absolvoval aj štúdium na bratislavskom konzervatóriu (1977-83). Na AMU v Prahe (1983-87) študoval u J. Chuchra. Svoj umelecký profil formoval aj pod vedením D. Šafrana na interpretačných majstrovských kurzoch v juhoslovanskom Grožnjane (1985). Eugen Prochác je dvojnásobným víťazom Súťaže slo-

venských konzervatórií, v r.1983 získal 1. cenu a titul absolútneho víťaza na Interpretáčnej súťaži SSR v Banskej Bystrici. Ako člen Nového bratislavského tria sa zúčastnil na interpretačnej súťaži SSR aj v r.1984, kde získalo trio najvyššie ocenenie. V r.1990 obdržal na medzinárodnej súťaži v Ríme cenu Valentina Bucchiho. Popri koncertnej činnosti vyučuje na VŠMU v Bratislave. Koncertoval v Maďarsku, Poľsku, Rakúsku, Nemecku, Juhoslávii, ZSSR, Švédsku, Taliansku a inde.

Pavol Procházka študoval na Konzervatóriu v Žiline, absolvoval dirigovanie na VŠMU v Bratislave (1973). Spolupracoval s viacerými slovenskými zborovými telesami (Lúčnica, Technik, SIUK); jeho umelecké výsledky ho priviedli na post zbormajstra Slovenského filharmonického zboru (1985-90). V tomto období našťudoval desiatky vokálno symfonických diel, absolvoval rad koncertov a realizoval množstvo nahrávok po celej Európe. V rámci svojho pôsobenia spolupracoval s významnými dirigentami (Abbado, Benzi, Conlon, Gielen, Guschlbauer, Košler, Lombard, Maa-
zel, Pešek a ďalší). V súčasnosti pôsobí ako umelecký vedúci a dirigent Slovenského komorného zboru a je tiež pedagogicky činný na VŠMU v Bratislave.

Quaderni Perugini di Musica Contemporanea je flexibilné interpretačné združenie, ktoré mení svoje obsadenie v závislosti od repertoáru. Na bratislavskom koncerte 22. 10. 1991 sa predstaví v zložení Gabriele Mirabassi, Gabrielle Brunner, Ulrike Brand a Meret Kammer.

Gabriele Mirabassi - klarinet, študoval na Konzervatóriu v Perugii, účinkuje na koncertoch komornej hudby, ale i ako sólista so symfonickými orchestrami. Na medzinárodnej súťaži komornej hudby v Strese získal hlavnú cenu. Venuje sa hlavne štúdiu súčasnej hudby, sporadicky i džezovej hudbe.

Gabrielle Brunner - husle, pochádza z hudobníckej rodiny, jej otec pôsobí ako klarinetista Symfonického orchestra bavorského rozhlasu. Študovala u prof. Pöverleina a Any Chumechenko. V r.1983 začala študovať na Konzervatóriu v Berne v triede prof. M. Rostala a E. Zurbrüggovej. Už počas štúdií získala trikrát cenu nadácie Kiefera-Hablitzela švajčiarskeho Zväzu hudobných umelcov.

Ulrike Brand - violončelo, študovala v Bonne, pokračovala v Aachene na Vysokéj hudobnej škole u prof. K. Heitza, v Detmole u prof. I. Gúdela a v Kolíne n/Rýnom u G. Fausta. V r.1979 získala národnú cenu za komornú hudbu v súťaži 'Jugend Musiziert'. Neskôr sa zdokonaľovala vo violončelovej hre u prof. S. Palma, kde sa špecializovala na

interpretáciu súčasnej hudby. Ako sólistka účinkovala v Nemecku, Švajčiarsku, Taliansku a ČSFR. Meret Kammer - klavír, narodila sa vo švajčiarskom Berne, svoje prvé hudobné vedomosti získala u S. Eggliovej. Po ukončení gymnázia študovala hru na klavíri u M. Studera, D. Huberovej na Konzervatóriu v Berne, kde získala v r.1986 diplom. Absolvovala majstrovské kurzy u Irwina Gapeho a Brigitte Fassbenderovej. Vyučuje hru na klavíri a venuje sa koncertnej činnosti prevažne ako členka komorných súborov.

Milan Radič je absolventom violovej triedy prof. Skampu na pražskej Akadémii múzických umení. Od roku 1988 je členom komorného súboru Cappella Instropolitana.

Daniela Rusó patrí k najvýznamnejším slovenským klavírnym umelcom súčasnosti. Absolvovala Konzervatórium v Bratislave (1966 u prof. Elanovej) a VŠMU (prof. A. Kafendová a prof. R. Macudziński). V roku 1965 získala 1. cenu na súťaži F. Chopina v Mariánskych Láznach, v r.1969 cenu za najlepšie naštudovanie skladby slovenského skladateľa, v r.1979 1. cenu na Interpretáčnej súťaži poriadanej MK SR v Banskej Bystrici a Cenu Slovenského hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu diela slovenského skladateľa, v r.1988 jej bola udelená Cena Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov. Daniela Rusó si získala renomé za interpretáciu klavírných diel L. van Beethovena, F. Chopina, S. Rachmaninova, A. Skrjabinu a ďalších. Úspešne reprezentovala slovenské interpretačné umenie vo Veľkej Británii, Rakúsku, Nemecku, Juhoslávii, Kube, ZSSR, Poľsku, Bulharsku a Rumunsku. Popri svojej koncertnej činnosti je činná aj pedagogicky na Konzervatóriu a VŠMU v Bratislave.

Ján Salay študoval klavírnú hru na Konzervatóriu v Žiline, neskôr na VŠMU v Bratislave u prof. A. Kafendovej. Po ukončení štúdia (1970) pracoval ako korepetitor SND, popri tom bol činný ako spevákajúci klavirista viacerých sólistov. Spolupracoval so Sergejom Kopčákom. V období 1984-86 bol angažovaný ako korepetitor v State Opera Istanbul, kam sa po štvorročnom pôsobení v SND (1986-90) opäť vrátil. Absolvoval niekoľko koncertov na festivaloch ako komorný hráč klavírneho dua, v ktorom účinkuje so svojou manželkou Evou Salayovou. Nahráva pre Opus, televíziu a rozhlas.

Pippa Schönbeck (Rakúsko), hre na klavíri sa začala venovať v šiestich rokoch, o rok neskôr vstúpila do prípravnej triedy klavírnej hry na Wiener Musikhochschule. Od trinástich rokov sa začala venovať organovej hre, od r.1980 študovala organovú hru u prof. M. Radulesca a skladbu u prof. Neumanna. Po získaní diplomu z organovej hry (1986) pokračovala v štúdiu, ktoré zakončila 1.cenou u Jeana Boyera na konzervatóriu v Lille. Okrem týchto aktivít sa venovala aj hre na čembale pod vedením prof. N. Spietha na konzervatóriu v Paríž (absolvovala 1991). V rámci svojej koncertnej činnosti účinkovala v Švajčiarsku, Francúzsku, na Bachovom organovom festivale v Plaisance, rovnako ako na mnohých medzinárodných organových kurzoch.

Bianca Sitzius (Nemecko) absolvovala klavírne štúdium na Konzervatóriu vo Wiesbadene, v štúdiu klavírnej hry pokračovala v majstrovskej triede Vitalija Margulisa vo Frieburgu. Po pedagogických štúdiách ukončila umelecké štúdiá u Rudolfa Buchbindera v Baseli, zúčastnila sa majstrovských kurzov v Karl-Heinza Kämmerlinga v Hannoveri a Malcolma Fragera v Lucerne. Bianca Sitzius koncertovala s Württembergským komorným orchestrom a Poľskou komornou filharmóniou Gdaňsk. Popri klasicistickom a romantickom repertoári sa sústreďuje venuje hudbe 20. storočia, ako interpretka novej klavírnej literatúry získala Cenu belgickej televízie a rozhlasu, na festivale Roma Europa predviedla v r. 1991 diela súčasných nemeckých skladateľov. Uskutočnila viacero rozhlasových nahrávok v rôznych krajinách Európy, spolupracuje s CD vydavateľstvom Mediaphon Green Label.

Ján Slávik študoval vo violončelovej triede G. Večerného na bratislavskom konzervatóriu, ktoré absolvoval v r.1979 u K. Filipoviča s titulom Najlepší absolvent roka. Na VŠMU bol v triede J. Podhoranského. V r.1977 sa zúčastnil súťaže slovenských konzervatórií, na ktorej mu udelili 1. cenu. Na celoštátnej súťaži o cenu Beethovenovho Hradca r.1981 získal 3. cenu. V r.1983 sa zúčastnil Medzinárodnej súťaže Pražská jar a porota mu udelila cenu za najlepšiu interpretáciu súčasnej slovenskej skladby. V tom istom roku na Interpretačnej súťaži Slovkoncertu v Banskej Bystrici získal 3. cenu i cenu za najlepšiu interpretáciu súčasnej skladby. Viackrát sa úspešne predstavil v rámci Prehliadky mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepličiach. Ján Slávik je zakladajúcim členom Moyzesovho kvarteta, ktoré sa v priebehu svojej existencie zaradilo medzi naše špičkové komorné telesá. Ako

sólista i ako člen kvarteta vystupoval v Nemecku, Bulharsku, ZSSR, Francúzsku, Taliansku a Kórei.

Slovenská filharmónia vznikla v r.1949 ako štátny symfonický orchester. Od založenia do r.1952 formoval teleso dirigent svetovej povesti Václav Talich. Súčasne s ním pracoval do r.1976 dr. Ľudovít Rajter. Šéfdirigentom orchestra SF v rokoch 1961-81 bol Ladislav Slovák, od r.1969 s orchestrom intenzívne spolupracuje Zdeněk Košler a od r.1981 Libor Pešek, ktorý v sezóne 1983/84 účinkoval v Bratislave ako nemenovaný šéfdirigent. Po Vladimirovi Verbickom prevzal post šéfa na päť rokov Bystrík Režucha, v r.1990 Aldo Ceccato, ktorý je od tejto sezóny hlavným hostujúcim dirigentom. Šéfdirigentom SF je od augusta 1991 Ondrej Lenárd. Slovenská filharmónia hrala pod taktovkou mnohých renomovaných dirigentov - Claudia Abbada, Carla Zecchiho, Dmitrija Kitajenka, Sergiu Celibidacheho, Christoph von Dohnányiho, Jevgenija Svetlanova a ďalších. Teleso spolupracuje s viacerými firmami, vydavateľstvami a agentúrami, každoročne sa zúčastňuje na zahraničných koncertných turné.

Slovenský komorný zbor je profesionálne zborové teleso, ktoré je súčasťou štátneho súboru SĽUK. Vznikol v r.1949. Od počiatku rástol na pôvodných dielach skladateľov slovenskej modernej Moyzesa, Suchoňa, Cikquera, Urbanca a i. ako i osobnostiach súčasnej hudby akými sú Zeljenka, Salva, Hrušovský, Hatrik, Domanský, Bokes, Parík, Bázlik a ďalší. Okrem domácej koncertnej činnosti je SKZ známy mnohými rozhlasovými nahrávkami, profilovými LP platňami i nahrávkami v TV. Úspešne účinkoval v zahraničí - Belgicku, Bulharsku, Francúzsku, Holandsku, Maďarsku, Nemecku, Španielsku, ZSSR - a spoluúčinkoval so SFZ v dielach Prokofieva a Beethovena pod taktovkou C. Abbada a A. Lombarda. Umeleckým vedúcim je Pavol Procházka.

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu je telesom, ktorého pravidelná profesionálna činnosť v Bratislave sa datuje od r.1926. Je najstarším symfonickým telesom na Slovensku, ktoré okrem svojej prvoradej funkcie - realizovať koncerty a nahrávať pre rozhlas - významne prispieva k rozvoju slovenského hudobného života. Za jeho šéfdirigentským pulcom stáli popredné osobnosti - Ladislav Slovák, Otakar Trhlik, dr. Ľudovít Rajter, Ondrej Lenárd, v súčasnosti je šéfdirigentom SOSRu Bystrík Režucha. Od začiatku svojej existencie súbor venoval veľkú pozornosť uvádzaniu diel slovenskej prove-

niencie. Na svojich zájazdoch do ZSSR, Rakúska, SRN, Francúzska, Španielska, Veľkej Británie orchester zaznamenal veľké úspechy a jeho interpretačné umenie ocenili pri vzájomnej spolupráci mnohí poprední dirigenti. Pravidelne spolupracuje s hudobnými vydavateľstvami OPUS a Supraphon.

Marián Vach dirigent a zbormajster, študoval najprv na Pedagogickej fakulte UK v Trnave, v rokoch 1972-1977 bol poslucháčom zborového dirigovania v triede prof. J. Haluzického na VŠMU v Bratislave. Už od r.1973 spolupracoval s Detským speváckym zborom Čs.rozhlasu a po piatich rokoch prevzal vedenie. Odbor orchestrálneho dirigovania v triede prof. L. Slováka ukončil v r.1981. Pôsobil ako šéf opery v ŠD Košice, ako vedúci umeleckých telies SIUK-u a od r.1987 bol šéfdirigentom Komornej opery SF, spolupracoval i s ďalšími symfonickými orchestrami a zbormi.

I.

Idea festivalu súčasnej hudby je stará vyše štvrtstoročia. Na podnet Petra Kolmana vznikol v roku 1968 pri vtedajšom Zväze slovenských skladateľov prípravný výbor, ktorého členmi boli okrem menovaného Ilja Zeljenka, Ladislav Kupkovič, dr. Peter Faltin a Roman Berger. Po auguste 1968, na začiatku procesu tzv. normalizácie, boli snahy zorganizovať festival zmarené a označené ako pokus o rozvrátenie socialistickej kultúry z protištátnych a najmä protisovietských pozícií.

Koncom osemdesiatych rokov sa k myšlienke festivalu vrátil Ilja Zeljenka; ako predseda dramaturgickej komisie Týždňa novej slovenskej tvorby mal v úmysle prekročiť hranice domácej produkcie a vytvárať postupne predpoklady pre odstránenie dlhodobej izolácie od súčasnej hudby vo svete.

Situácia, ktorá vznikla po 17. novembri vytvára koenečne pomienky pre ukutočnenie starých - azda pristarých? - snov; festival súčasnej hudby, ktorého absencia bola jedným z charakteristických znakov pôsobenia totalitného režimu, má sa zaradiť do sféry 'rés facta'.

Organizátori festivalu súčasnej hudby v Bratislave sú si vedomí toho, že dlhodobá, chronická izolácia od diania vo svete a najmä rovnako chronické uplatňovanie metód modernej sociotechniky poznačili domácu tvorbu. Systematický 'brain washing' zastretý do "zásad socialistickeho realizmu" nemohol nezačať stopy. Máme iba nádej, že aspoň niečo - aj keď neohúri v rovine technológie - vyvolá rezonanciu u poslucháča schopného vnímať hudbu ako svedectvo doby sui generis. Dúfame, že aspoň niečo z toho, čo sme tu robili, prehovorí autentickou rečou. Preto sme sa odvážili - možno prismelo? - označiť naše podujatie názvom Melos-Étos.

Ďalšie riadky by mali byť okrem iného akýmsi komentárom k tomuto rozhodnutiu.

II.

Začatost, s akou sa organizátori festivalu pustili do vecí - podľa mnohých aj dnes zbytočnej, nezmyselnej, beznádejnej (!) - mi prichodí ako ozvena entuziazmu, oduševnenosti, ktoré boli príznačné pre dobu, v ktorej idea festivalu vznikla.

Odkiaľ sa pred štvrtstoročím ten entuziazmus nabral? Aké boli jeho korene? Bola to iba vtedajšia vidina "návratu do Európy"? Asi nie, keď dnešné perspektívy narážajú na skepsu. Zdá sa mi dokonca, že nám vtedy o ten "návrat do Európy" ani tak nešlo - my sme vtedy netrpeli "komplexom hotentota". Vte-

dajší entuziazmus vyplýval z toho, z čoho jedine môže vyplývať: z vnútornej duchovnej slobody. Čo to znamená? My sme nechceli svojimi umeleckými aktivitami nič získať v materiálnej sfére. Robili sme v hudbe to, čo sme robili, preto, že sme "vedeli" - tušili - verili, že to je správne. Boli sme si istý nie len napriek požiadavkám či sankciám vrchnosti, ale aj napriek "rozumným, skúseným, vzdelaným a predvídavým" a najmä tým, čo to "mysleli s nami dobre" etc. Nota bene, tá istota nevyplývala z bohvieakého vzdelania a hlbokých úvah. Vyplývala zo živej intuície. Husserlovsky povedané: z apodiktickej evidencie sveta a umenia v ňom, ich dialektiky - najmä tej skrytej pred všedným vedomím a všedným myslením. A na intuíciu a vhlád racionálna argumentácia neplatí, tobôž nie 'Sprachspiele' sofistov a demagógov. Umenie je oblasťou celostnej percepcie, celostného myslenia; je oblasťou exprese, metafor, symbolov. Komunikačným kódom je tu sugestívnosť - nie persuázia. Nejde tu o zrozumiteľnosť, ale o fascináciu - integráciu duševných funkcií.

Preto je autentické umenie - generované a regulované primárne zvnútra, z hĺbky duše, z oblasti subjektívneho arché - pre svetskú moc nepohodlné a pre jej totalitné podoby priam nebezpečné: relativizuje, spochybňuje nároky a kompetencie mocenských štruktúr. Autentická umelecká tvorba akoby reprodukovala Kristovu vetu: "Moje kráľovstvo nie je z tohto sveta".

Povedané E. Frommom: nechceli sme "mať - chceli sme byť". Netušiac, boli sme v akom-takom súlade so zákonom duchovného života, ktorý hovorí: "Máš právo iba na činy, nikdy však na ich plody... buď ľahostajný k úspechu aj neúspechu... poľutovaniahodní sú tí pre ktorých je plod (ich činov) pohnútkou..." (Bhagavadgíta).

Nadšenie, radosť z tvorby etc. patria zrejme do sféry "darov Ducha", o ktorých hovorí sv. Pavol. Vyplývajú z pocitu súladu s podstatou človeka - súladu s bytím.

III.

Ako je to dnes? Do akých kontextov sa dostáva festival cca. dva roky po 'Nežnej revolúcii'? Čo vyplýva z aktuálnej orientácie na ekonomickú reformu? Vyplývajú, samozrejme, problémy nového typu. Bolo by však prejavom slepoty vidieť tu iba problém financovania, sponzorov, menedžingu a pod. Kľúčový problém nevyplýva z faktu ekonomickej reformy, ale z jej fetišizácie a sprievodných javov - orientácie na hmotárstvo a konzum. V tomto zmysle máme do činenia s pokračovaním chronického procesu deštrukcie kultúry, dezinterpretovanej napokon komunistickou

doktrínou. Je načase si uvedomiť, že komunizmus neskrachoval iba kvôli blbej ekonomike a kvôli neľudskej tyranii. Tie totiž nevznikli samy o sebe - vyrástli na základe materialistickej redukcie Bytia, človeka, ľudskej existencie. Skrachoval svet zredukovaný na hmotu. Skrachovala v prvom rade koncepcia človeka, zredukovaného na živočicha. Skrachovali napokon dôsledky tejto redukcie. Tento krach sa však uskutočnil (uskutočňuje) predovšetkým v rovine inštitúcií a organizácií - mentalita vypestovaná starým systémom pretrváva. A nie len pretrváva, ale začína "po novom" prosperovať. Dôkazom je napr. glajchšaltovanie umenia a zábavy (dnes už aj striptýz zaraďujú do umenia!), čo si nedovolili ani ideológovia totality.

Problém je teda v tom, že verejná mienka je bezostyšne a beztrestne naďalej preparovaná v intenciách vulgárneho materializmu. 'Con bono?'

Sem patria aj evidentné ambície v rôznych oblastiach kultúry adaptovať sa na svet biznisu, na jeho mentálne schémy, na jeho kritéria. A tu je opäť v hre identita kultúry, zachovanie jej podstaty, ktorá spočíva v transcendentovaní štruktúr tohto sveta, v odhaľovaní klamov a fikcií, s ilúziou konečnosti a poznateľnosti v čele. Adaptácia na to, čo je potrebné prekonať je jednoducho absurditou.

Vo svete obchodu a futbalu dominuje kritérium úspechu.

Vo svete konzumu a zábavy dominuje kritérium príjemnosti a rozptýlenia.

Akú šancu má v tomto svete umenie orientované na reflexiu Pravdy, na expresiu autentickej 'conditio humana', na tvorbu jej symbolov? Akú šancu majú duchovné aktivity vo svete, ktorý eliminoval dimenziu Ducha? Kam vlastne vedie tá naša "cesta do Európy"? Nevedie nás z jedného materializmu do druhého, z jednej ideológie do druhej? Biblicky hovoriac: zo Sodomy do Gomory?

Stručne: stojíme pred dôsledkami nie len mravnej krízy, ale systematickej, žiadalo by sa povedať satansky systematickej, dlhodobej desakralizácie - profanácie skutočnosti (P. Tillich). Aká môže byť v tejto situácii odpoveď na zdanlivo samozrejmu otázku: "Bude festival úspešný?"

Nevdopak sa tu vynára otázka jedného z najväčších básnikov Európy (ktorej mimochodom venoval pozornosť jeden z najväčších európskych mysliteľov): "... na čo je básnik v tej vyprahlej dobe?" (F. Hölderlin).

IV.

Perspektíva sa mení v momente, keď sa oslobodíme od svetských sugescií, keď si uvedomíme, že kritérium úspechu korelované rivalitou, konkurenciou, zisku-

chtivosťou etc. do umenia ako duchovnej sféry jednoducho nepatrí. Jeho transplantácia sem je iba dôsledkom ontologickej dezorientácie, mentálnej krízy (alebo nezrelosti) a odcudzenia. Ono iba supluje, často ako pohodlná barlička (žiaľ, často aj "expertov") - "zabudnutú" kategóriu zmyslu.

To nás oprávňuje k tomu, aby sme namiesto špekulácie ohľadne úspešnosti - neúspešnosti predostreli nasledujúcu hypotézu zmysluplnosti festivalu:

a/ festival bude mať zmysel, ak na ňom odznejú dobré diela (autentické, pravdivé), v dobrom predvedení (neskresľujúcim ich zmysel)

b/ festival bude mať zmysel, ak vytvorí akúsi oázu ducha, priestor priaznivý pre resuscitáciu duchovného života, ak vytvorí šancu pre genézu duchovných zážitkov, z oblasti zosmiešnenej a zanedbanej 'vita contemplativa'; ak umožní aspoň u niektorých poslucháčov transcendovanie všedného vedomia a všedného - diskurzívneho, racionalistického, verbálneho, analytického - myslenia

c/ festival bude mať zmysel, ak sa v dôsledku predchádzajúcich aspektov stane elementom kultúry sensu stricto - kultúry ako systému otvárajúceho v subjektívnom pláne priestory Nekonečna - Univerza - Mystéria - Absolútna, v subjektívnom pláne priestory transpersonálneho vedomia - kozmického vedomia

d/ festival bude mať zmysel, ak sa stane faktorom síl pôsobiacich proti pokračujúcej profanácii skutočnosti, eoipso proti depersonalizácii, dezindividualizácii a tým aj k dehonestácii človeka; ak bude pôsobiť pri znovunastolovaní stratenej rovnováhy medzi modalitami 'vita activa' a 'vita contemplativa'.

Nie je tu priestor pre rozvádzanie uvedených aspektov zmysluplnosti. Obmedzíme sa iba na stručný komentár k prvému aspektu: "...každé veľké dielo musí vždy len samo prebudiť a vychovať ľudské pokolenie, ktoré odhalí voľné pole pre svet v diele skrytý..." (M. Heidegger).

V.

Svet sa dostal na dejinnú križovatku: alebo bude pokračovať k záhube na ceste egoizmu, teroru, drancovania etc. - na ceste negácie kultúry, alebo sa obráti na cestu kultúry sensu stricto - na cestu sakralizácie skutočnosti a ľudskej existencie. Na cestu Lásky.

Z tohto makroskopického pohľadu je zrejmé, že festival bude mať zmysel, ak sa vyprofiluje ako festival sakrálneho umenia. Nemyslím tým festival cirkevnej hudby: kategóriu sakrálneho neslobodno zúžiť na všedne chápané náboženstvo, tobôž nie pod zorným uhľom tej, či inej konfesie. Novodobé analýzy 'Sacrum' (R. Otto, K. Rahner, P. Tillich, M. Eliade, M.

Buber etc.) odhaľujú celú škálu a hĺbku tohto fenoménu, spojeného s imperatívom: "Musíte sa znovunarodiť - z ducha!" "Je to okrem iného postulát prekonania egocentrizmu a egoizmu s celou škálou jeho prejavov; okrem chamtivosti etc. sú to rôzne podoby agresivity ako aj nekontrolované mechanizmy podvedomia, najmä "vytesnenie" - nepohodlných obsahov, "racionalizácia" - iracionálnych rozhodnutí a správania sa a "projekcia" - vnútorných rozporov navonok (viď tzv. "Feindbild"), stručne povedané, ide o prekonanie bio-psychických základov nielen otvoreného vandalizmu a terorizmu, ale aj nacionalizmu, rasizmu, fašistickej mentality etc... Inakšie hovoriac - ide o tvorbu kultúry, zabezpečujúcej duchovné dozrievanie. Ako zistili výskumy, väčšina populácie nedozrieva, iba stárne.

Zdá sa, že umenie, ktoré vznikalo proti totalite, či, presnejšie, nezávisle na nej, má v sebe zárodky moderne chápanej sakrálnosti; má znaky duchovnej nezávislosti, a to nielen na direktívach profánnej moci, ale aj na postulátoch profesionalizmu, umeleckých ideológií, estetických konceptov. Dominuje v ňom individuálna vízia nad aktuálnym oficiálnym či opozičným, no rovnako kolektívnym trendom. Dominuje výraz osobnej, subjektívnej existencie, neredukovanej na sociologické či ideologické aspekty; sú to znaky jednak tragičnosti "ľudskej kondície" (v zmysle modernej filozofickej reflexie M. Schele-rom počnúc), sú však aj znaky prekonávania tejto tragičnosti, cesty ku katarzii.

Ide teda o tvorbu, ktorá transcenduje kritériá bežnej estetiky a muzikológie; avšak nie v ľubovoľnom smere. Príznačný je tu smer spomenutej sakrálnosti, smer kryštalizácie "transpersonálneho vedomia" (A. Maslow, F. Capra etc.), v smere duchovného človeka (J. Patočka). V tomto zmysle ide aj o "politicum" sui generis: "...duchovním člověkem buď jsem, anebo prostě jsem sofistou, jsem něčím takovým, co pouze předstírá, a to je potom ta běžná kultura a literatura a jiné způsoby toho, jak se lidé žijí. Ale předstírat, že politika duchovního člověka je něco nedůstojného jeho vlastní činnosti, že to duchovní činnost ničí a maří, to je ta nejhorší sofistika, jakou je možné si představit..." Duchovní člověk není samozřejmě (...) politický v běžném smyslu slova: není stranou v rozepří, která vládne tímhle světem" (Jan Patočka).

VI.

Dostali sme sa k pozadiu hesla 'Étos' v názve festivalu. Akademická muzikológia všeobecne, estetika zvlášť so svojimi kategóriami odvodenými zo zobjektivizovanej, spredmetnenej (t.z. umrtnenej) hudby (krásno, štýl, forma, technika, etc.), je tu bezmoc-

ná a bezradná. Nazbierali síce haldy dielčích poznatkov, no stratili zo zreteľa živý celok: hudobné procesy a najmä tvorivé procesy v hudbe, ich duchovnú úroveň a zmysel. Preto aj sem patrí trpká konštatácia jedného z najväčších európanov našich čias: "Dospeli sme k vedeckému poznaniu, zaplatili sme za to však stratou múdrosti" (E.Schrödinger). Heslo 'Étos' neupozorňuje preto iba na akúsi orientáciu na etické témy - tie nachádzame v každom štýle, v ľubovolnej poetike. Étos signalizuje nutnosť budovania kvalitatívne novej paradigmy, ktorá by umožňovala postihnúť podstatu umeleckého fenoménu. Platí tu zrejme aforizmus: "Keď zanecháme za sebou poznatky - dospejeme k Poznaniu. Myslenie (na báze poznatkov - R. B.) bolo prostriedkom - stalo sa prekážkou" (Sri Aurobindo).

Súčasne ide o kvalitatívny skok z úrovne živelnosti v tvorbe na úroveň zlučiteľnú s pojmom človeka - bytosti schopnej prehlbovať vedomie, transformovať ho na regulátor psychických, v tom aj mentálnych procesov. Súčasné umenie bude mať iba vtedy šancu dostať sa z periferie dejinného procesu bližšie k epicentru, ak zintegruje roztrúsené sily, ak prekoná stav dezintegrácie. V zmysle Teórie pozitívnej dezintegrácie (K. Dabrowski) je to možné, ak si dezintegrovateľný systém osvojí "kritériá systému vyššieho radu". V našom prípade ide o kritériá kultúry budovanej na duchovnom princípe, na 'Sacrum'. Pred kultúrou a umením je teda "cesta hore" - nie "na západ! či "na východ"; "hore!" v zmysle starého 'Sursum corda!'.

Festival 'Melos Étos' by sa mal vyprofilovať týmto smerom. Mal by sa stať živou bunkou v nekrotickom a nekrofilnom prostredí. Mal by sa stať majákom na wienerovskom "ostrove informácie" obklúčenom "oceánom entropie". Mal by sa stať faktorom "morfoγένézy" Nového Veku.

"Historická predstava o dejinách ako o postupnosti diania zabráňuje zakúsiť, do akej miery sú dejiny vo vlastnom bytostnom zmysle stále prítomnosťou...". "Prítomnosť je to, čo stojí "pri" nás, čo čaká, či a ako sa tomu vystavíme, alebo sa pred tým uzavrieme. To, čo k nám prichádza, je správne myslené budúce...". "Dielo je dielom iba vtedy, keď zodpovedá tušenému nároku budúceho a uvoľňuje to, čo tu už dávno je (...) to znamená tradiuje, podáva to. Veľké podanie tradície k nám prichádza ako budúce; tým, čím je, totiž nárokom, čo sa od nás očakáva, sa nikdy nestáva na základe prepočítavania minulosti" (M. Hiedegger).

Roman Berger

Sekretariát festivalu:

Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel. 335 291, tel./fax 330 188

Tlačové stredisko:

Slovenský hudobný fond
Hudobné informačné stredisko
Fučíková 29, 811 02 Bratislava
tel. 331 380, tel./fax 333 569

Musica slovaca club:

Fučíková 29 - I. poschodie
denne od 10.00
tel. 333 412

REDAKCIA PROGRAMOVÉHO BULLETINU
A GRAFICKÁ ÚPRAVA

Igor Valentovič
Peter Važan
Boženka Horváthová

Textové podklady k slovenským skladateľom
Katarína Lakotová

Computer service
Vladimír Ondro