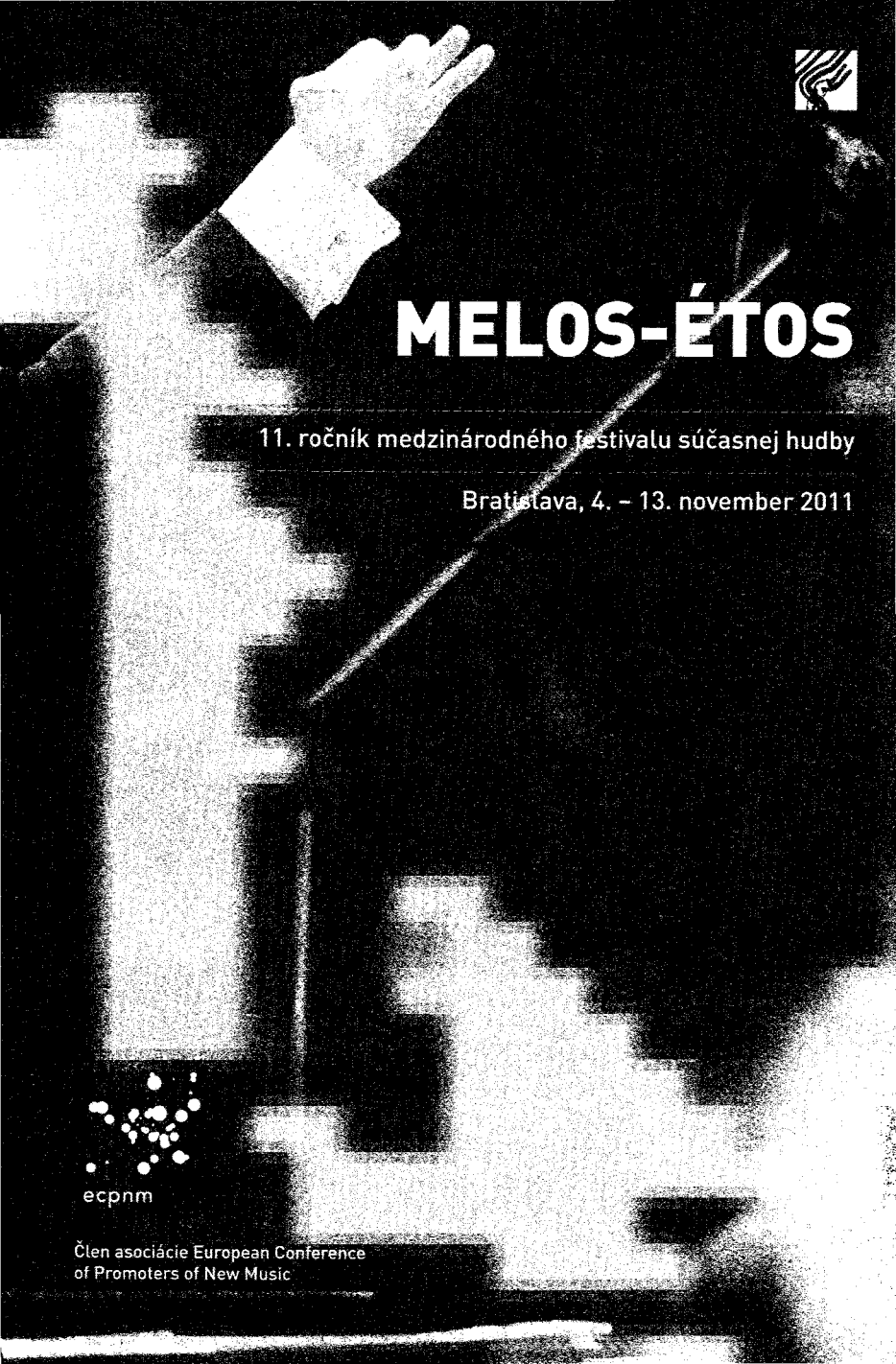
Hudba je všade
Melos-Étos

11. medzinárodný
festival súčasnej hudby

Bratislava, 4. - 13. november 2011



MELOS-ÉTOS

11. ročník medzinárodného festivalu súčasnej hudby

Bratislava, 4. – 13. november 2011

ecpnm

Člen asociácie European Conference
of Promoters of New Music

Festival sa koná s podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky

Hlavný usporiadateľ
Hudobné centrum z poverenia Ministerstva kultúry SR

Partneri festivalu
Hlavné mesto SR Bratislava
Rozhlas a televízia Slovenska
Slovenská filharmónia
Divadlo Aréna
Bratislavský samosprávny kraj
Veľvyslanectvo USA v Bratislave
Rakúske kultúrne fórum Bratislava
Poľský inštitút v Bratislave
Hudobný fond
Slovenský ochranný zväz autorský
A4 – nultý priestor
Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu (ISCM) – Slovenská sekcia
Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013

Zoznam.sk
JANDL, marketing a reklama
Aupark Shopping Center Bratislava
Bigmedia
Recar
In.ba
JCDecaux
ISPA
ClipRing

Kempinski Hotel River Park Bratislava
EA Art Hotel William Bratislava
Hotel Skaritz & Residence Bratislava

Festivalový výbor
Peter Zagar, predseda
Ľubica Čekovská (do 17. 6. 2011)
Mirko Krajči
Slávo Krekovič
Oľga Smetanová

Sekretariát festivalu
Silvia Zvarová
Ivica Ondrušová
Eva Planková

Organizátori festivalu vyslovujú všetkým zúčastneným inštitúciám a jednotlivcom svoju úprimnú vďaku za poskytnutú pomoc a podporu.

01

Piatok 4. 11. / 19.00

Historická budova Slovenského národného divadla

Otvárací koncert:
Arvo Pärt, Andrej Slezák, John Adams

---------- s. 39

Slovenská filharmónia, Leon Botstein

02

Sobota 5. 11. / 19.00

Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Fausto Romitelli, Michael Gordon,
Elliott Sharp, Jozef Kolkovič

---------- s. 45

Österreichisches Ensemble für Neue Musik,
Titus Engel

03

Nedeľa 6. 11. / 10.30

Mirbachov palác

Jevgenij Iršai, Bryn Harrison, Christian Wolff,
Jozef Podprocký, Anthony Gilbert, Sidney Corbett,
Howard Skempton, Michael Finnissy

---------- s. 53

Peter Katina

04

Nedeľa 6. 11. / 20.00

A4 – nultý priestor

Marco Fusinato, PIVIXKI

---------- s. 61

05

Pondelok 7. 11. / 19.00

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

Heiner Goebbels, Petr Kofroň,
Jukka Tiensuu, Giacinto Scelsi

---------- s. 69

Melos Ethos Ensemble, Daniel Gazon

06 **Utorok 8. 11. / 20.00**
Divadlo Aréna
Ryoji Ikeda
---------- s. 75

07 **Streda 9. 11. / 17.00**
Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Peter Groll, Ivan Buffa, František Chaloupka,
Bálint Bolcsó, Michal Paľko, Balázs Horváth,
Louis Andriessen
---------- s. 81
VENI ACADEMY, Kornél Fekete-Kovács

08 **Streda 9. 11. / 19.00**
Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
Toru Takemitsu, Juraj Hatrík,
Krzysztof Penderecki, Thomas Adès
---------- s. 89
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu,
Anu Tali, Julián Veverica, Marek Zwiebel

09 **Štvrtok 10. 11. / 20.00**
A4 – nultý priestor
Transmusic Comp. Revival
---------- s. 97

10 **Piatok 11. 11. / 19.00**
Historická budova NR SR, Župné námestie
Valentin Silvestrov, Elena Firsova,
Martin Burlas, David Lang
---------- s. 107
Štátny komorný orchester Žilina,
Szymon Bywalec, Bratislavské gitarové
kvarteto, Jiří Bárta

11

Sobota 12. 11. / 19.00

Historická budova NR SR, Župné námestie

Vladimír Bokes, Miro Bázlik, Roman Berger, Ilja Zeljenka

---------- s. 119

Sergej Kopčák, Quasars Ensemble, Ivan Buffa

12

Nedeľa 13. 11. / 19.00

Divadlo Aréna

George Benjamin, Iris Szeghy, Simon Holt, Harrison Birtwistle, Thomas Adès

---------- s. 143

London Sinfonietta, Franck Ollu

sprievodné podujatia

Štvrtok 3. 11. / 17.00

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

Portréty – Koncert žiakov ZUŠ Jozefa Kresánka

---------- s. 152

Jana Kmiťová, Pavol Bizoň, Viliam Gräffinger, Víťazoslav Kubička a ďalší

Pondelok – Utorok 7. – 8. 11.

Hudobné centrum

Zasadnutie Výkonného výboru Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu

---------- s. 155

Sobota 12. 11. / 14.00

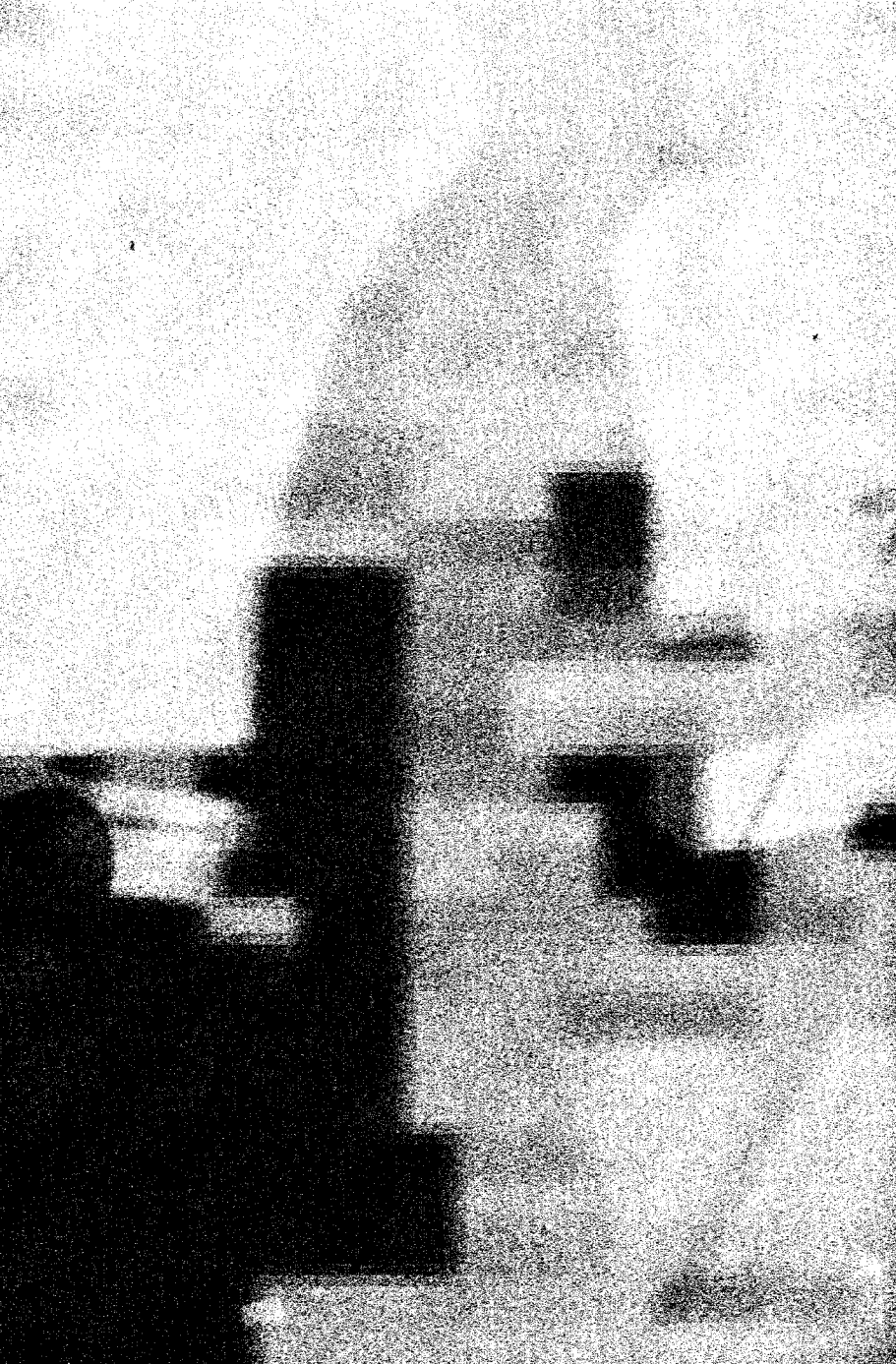
Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Interpretačný workshop s London Sinfoniettou

---------- s. 155

* slovenská premiéra
** premiéra

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.



Únik z Babylonu

Peter Zagar

Pred dvesto rokmi Beethoven komponoval *Symfóniu č. 7*. Pred sto päťdesiatimi rokmi Wagner čakal na premiéru nedávno dokončenej opery *Tristan a Izolda*. Pred sto rokmi Stravinskij komponoval balet *Svätenie jari*. Pred päťdesiatimi rokmi Yoko Ono otvorila dvere svojho manhattanského bytu miestnym umelcom a začali sa tam uskutočňovať koncerty-happeningy, ktoré sa stali zárodkom hudobnej scény newyorského downtownu. Dejiny hudby sa do istého času odvíjali v dlhých cykloch, pričom každý z nich bol antitézou toho predošlého. V dvadsiatom storočí sa hudba masovo rozšírila a z hlavného vývinového prúdu sa stala delta menších, divergentných tokov. Dnes sa nám koniec dvadsiateho storočia začína javiť aj ako druhé *fin de siècle*, len s tým rozdielom, že nevieme, do čoho terajší zmätok vyústi. Dokonca sa nám zdá, že už nemá do čoho vyústiť, že dejiny umenia sa skončili.

Americký filozof Arthur Danto roku 1998 napísal, že umenie dospelo do tzv. posthistorickej éry, v ktorej neexistujú žiadne štylistické či filozofické obmedzenia, a že tým dospelo ku koncu dejinného vývinu. Danto zrejme vyjadril prevládajúci pocit; jeho myšlienka prišla v časoch, kedy si humanisticky zmýšľajúci ľudia na celom svete začali uvedomovať, že súčasný rozvoj civilizácie nie je udržateľný a že sa blížime k bodu, z ktorého niet návratu. Kritik Michael Ventura to konštatuje, ale zároveň dodáva, že prijať myšlienku konca civilizácie „neznamená nebojovať za svoje presvedčenie. Treba sa stať súčasťou udalostí. Treba zohrať svoju vlastnú rolu."

Pravda, o konci umenia hovoril už Hegel roku 1828. Štádium zbožňovania a uctievania umeleckých diel sa podľa neho skončilo a umenie sa presunulo do našich ideí, teda už o ňom uvažujeme a súdime ho, najmä z hľadiska adekvátnosti výrazových prostriedkov vzhľadom na obsah. Hegel netvrdil, že umenie sa už nebude tvoriť, ale že už nebude plniť svoje „najvyššie poslanie". Umenie prestalo byť *umením pre život* a stalo sa *umením pre umenie*. Po roku 1828 vzniklo množstvo hudobných diel, o ktorých by sme povedali, že patria k tomu najlepšiemu, čo ľudský duch vytvoril. Hegel by ich však považoval za vrcholné výdobytky umenia,

ktoré už takpovediac nekoluje v našej krvi, a neexistuje vari lepšia ilustrácia dôsledkov tohto postoja ako Cageovo radikálne odmietnutie umeleckého diela ako výtvoru mimoriadne nadaného jednotlivca.

Zdá sa, že Danto má pravdu. Už tri, možno až päť desaťročí žijeme v posthistorickej ére, v ktorej sa stáročný vývin zastavil. Žiaden umelecký smer nevyžaruje príťažlivú silu a neplní úlohu dorozumievacieho jazyka medzi tvorcami, kritikmi a širokou verejnosťou. Nevieme povedať, že Ryoji Ikeda používa úspornejšie výrazové prostriedky než David Lang, alebo že hudba Johna Adamsa je tradičnejšia než hudba Krzysztofa Pendereckého. Zároveň však jasne vidíme, že spolu s procesom masového šírenia hudby sa odvíja aj proces trieštenia hudobnej scény na tábory a getá, ktoré sú relatívne sebestačné a v ktorých sa vďaka nadšeniu jednotlivcov alebo vďaka štátu či mecenášom darí udržiavať kolobeh tvorby a jej prezentácie.

Otázok je vskutku veľa. Americký diskurz sa odráža v otázkach Eleanory Heartneyovej: „Chceme umenie, ktoré prináša súlad alebo rozvrat? Má umenie stavať mosty, alebo má ‚miešať karty'? Má vyjadrovať spoločenstvo alebo víziu jednotlivca? Škodí umeniu, keď je angažované? Stráca niečo, keď sa svojou funkciou podobá na sociálnu prácu či terapiu?"

V Európe má skepsa iné korene. Umenie tu spochybnili predovšetkým dve svetové vojny. Účinky tej prvej Max Ernst opísal takto: „Dadaizmus bol pre nás predovšetkým morálnou reakciou. Náš hnev smeroval k úplnému podkopaniu základov spoločnosti. Strašná, nezmyselná vojna nás obrala o päť rokov života. Boli sme svedkami toho, ako sa všetko, čo malo byť spravodlivé, ozajstné a krásne, zrazu stalo smiešnym a hanebným. Moje diela z toho obdobia nemali ľudí priťahovať, mali ich nútiť kričať." Po tej druhej Theodor Adorno napísal: „... písať básne po Osvienčime je barbarskosť..." V obidvoch prípadoch vidno, že estetické úvahy sa v Európe sústreďovali na morálny aspekt a legitimitu každého nového počinu v umení. Schönberg tento spoločenský rozvrat pretavil do zásadného estetického postoja hlásajúceho zrieknutie sa tonálneho jazyka (tento jazyk sa v hudbe rozvíjal zhruba od 17. storočia) ako „sentimentálneho výrazu sentimentálnych starostí". V hudbe tak otvoril smer, ktorý sa stal útočiskom celých generácií skladateľov a tí najviditeľnejší z nich vyžarovali na okolie takmer mystický vplyv (Webern, Boulez, Stockhausen). Keď koncom šesťdesiatych rokov minulého storočia na tento prúd novej, Adornovou filozofiou sankcionovanej hudby narazila vlna minimalizmu, konceptualizmu a neskôr aj vlna „šokujúcich" návratov späť

(Górecki, Pärt), schyľovalo sa k zmene. Veľké osobnosti storočia (Stravinskij, Šostakovič, Britten), tvoriace protiváhu Novej hudby, postupne odišli a nové médiá len urýchlili a zavŕšili proces nivelizácie hodnôt a nastolili umelecký Babylon. Už len opísať súčasný stav je problematické, ako to vyplýva aj z postrehu Američana Alexa Rossa z roku 2007:

„Podať jasný obraz o komponovaní v období druhého *fin de siècle* je takmer nemožné. Rôzne štýly – minimalizmus, postminimalizmus, elektronická hudba, ‚laptopová' hudba, internetová hudba, Nová zložitosť, spektrálna hudba, temné koláže a mystické meditácie vo východnej Európe a Rusku, adaptácie rocku, popu a hip-hopu, nové folkloristické experimenty v Latinskej Amerike, na Ďalekom východe, v Afrike a na Blízkom východe – navzájom súperia a žiaden z nich nezískava nadvládu. Objavil sa pojem postmoderna, ale už pojem moderna je taký nejednoznačný, že predpona ‚post' ho celkom vyprázdňuje."

Otázka v Európe znie skôr takto: existuje východisko z tohto Babylonu? Český skladateľ Petr Kofroň sa v roku 1998 zamýšľal nad tézou, ktorú vo verejnom priestore počuť často aj dnes: dobré je to, čo je populárne. Nedospel k antitéze, ale k otázke:

„Vše nasvědčuje tomu, že současná kultura se ‚odehrává' pouze v masmédiích, že současná kultura je jedině pop kultura. V takové situaci se samozřejmě jeví nějaká ‚současná vážná hudba' zastaralá už od toho momentu, kdy to slovo vyslovím. Otázka je však mnohem širší: je současný společenský trend směrem ke globální masmediálnosti nezvratný, nebo po jeho vyvrcholení přijde nějaký zlom? Ještě obecněji: vyvíjí se svět permanentně od sakrálního stále blíže a hlouběji k profánnímu?"

Samozrejme, odpovede na tieto otázky budú vedieť až generácie po nás. Môžeme len konštatovať, že väčšina dnešných skladateľov sa narodila už v mediálnej ére, teda v čase, keď sa človek odmalička dostáva do častého a pravidelného styku s popkultúrou. V tomto prostredí sa potom medzi umelcami vytvára priepasť podľa toho, aký postoj zaujmú. Tí, čo sa cítia byť „hlasom, volajúcim na púšti", môžu byť zaskočení tými, čo sa snažia obnoviť spoločenstvo tvorcov a prijímateľov tvorby. Môžu to považovať za zradu ideálov umenia, za ústupok hrubému nátlaku spoločnosti presiaknutej materializmom a marketingovými trikmi nadnárodných korporácií.

V Babylone sa však nikdy nedohodnú, pretože každý hovorí iným jazykom. „V ušiach nám znela jednoduchá, energiou nabitá populárna hudba – počuli sme ju už v kolíske. V mysliach sme však mali aj predstavu komponovania ako vysokého umenia, pochádzajúcu z klasického hudobného vzdelania," vravia spoločne Michael Gordon a David Lang. „Moja hudba je prísne premysleným odmietnutím či vylúčením toho, čo vnímam ako poslucháčske očakávania spoločnosti," hovorí Helmut Lachenmann, protagonista smeru, ktorý nesie dedičstvo Novej hudby do budúcnosti.

V posledných dvoch desaťročiach sa ešte viac rozšírila oblasť, v ktorej sa popkultúra mieša s umením a v ktorej si umenie privlastňuje populárne symboly. Jeff Koons do výstavných siení priniesol zväčšeniny krikľavých ozdôbok z lunaparku a John Zorn v kolážach spája Beethovena s hudbou z kreslených filmov. Informačné technológie vytvorili svet, v ktorom je všetko také, aké to chceme mať, aké sme si to vysnívali. Milióny ľudí trávia hodiny pred monitormi najrôznejších veľkostí, v ich ožiarených tvárach sa zračí virtuálny svet s lesklými povrchmi a žiarivými farbami, a do ich uší sa valí hudobný Babylon: tu Mahler pre grandióznosť, tam Schönberg pre hrôzu, tu Reich kvôli pulzu a tam Pärt, aby zazneli aj pokorné tóny. Z hudby, ktorá dnes znie vzrušujúco a autenticky sa už zajtra môže stať zvučka či reklamný popevok a toto neustále miešanie vysokého s nízkym babylonský chaos iba živí.

Veľa otázok a málo odpovedí... Z toho mála stojí za to všimnúť si jednu. Poskytol ju John Adams, jeden z najplodnejších skladateľov súčasnosti:

„Zopár myšlienok z evolučnej teórie nám azda pomôže zorientovať sa v hudobnom svete plnom neistôt. Možno by bolo rozumnejšie nepovažovať ‚pokrok' za paradigmu novátorstva v umení, ale osvojiť si ideu ‚pestrosti'. Tak by sme sa vyhli utkvelej predstave, ktorá zväzuje veľkú časť kritickej reakcie na nové dielo. Ak budeme ľpieť na našich predsudkoch a prísnych štýlových kánonoch a ak neprijmeme pestrosť ako normatívne kritérium v umení, môže sa nám stať, že stále budeme vyznávať nereálny platónsky ideál umeleckej dokonalosti; tento ideál nám prinesie samé sklamania, pretože umelci budú jeden za druhým zlyhávať v snahe dosiahnuť úroveň minulých majstrov. V týchto obmedzených podmienkach môžeme očakávať nanajvýš záplavu okrajových umeleckých výpovedí, ktoré sa preslávia azda tým, že dosiahnu extrémny bod v určitom aspekte svojho výrazu, ale ktoré budú vždy uväznené vo vlastných štýlových nárokoch."

Roman Berger

Avantgarda dnes?

Úvodom

Esej *Avantgarda dnes?* som napísal začiatkom roka v inom kontexte. Keď som sa teraz (16. 10.) dozvedel, že bude zaradená do programovej knižky festivalu Melos-Étos, uvedomil som si, že musím zdôrazniť aspekt umenia, ktorý bol v nej iba „medzi riadkami" spomenutý. Myslím na Étos v názve festivalu. Pred dvadsiatimi rokmi vznikol z toho „problém", ktorý pretrváva dodnes. Medzi inými zaznela námietka, že Aristoteles nehovorí o étose, ale o množine *etoi*. Keď padla otázka, ako festival nazveme, spontánne som povedal: „Melos-Étos", v presvedčení, že treba pripomenúť **ideu**, ktorej absencia zapríčinila dobu temna. Napokon, Platónova vízia sa nevylučuje s Aristotelovým konceptom. Metaforicky povediac: „Všetky cesty vedú do Ríma," – keby neexistoval jeden „Rím", nevznikli by „všetky cesty".

Medzi moje autority už päťdesiat rokov patrí Albert Schweitzer. Uvediem aspoň „chuťovku" z jeho *etoi*: „Etika etickej osobnosti a etika konštituovaná zo stanoviska spoločnosti nevyplývajú jedna z druhej a vonkoncom nemajú rovnakú hodnotu. Skutočnou etikou je len tá prvá. Druhá vlastne ani nie je etikou." „Všetky zásady, postoje a ideály (...) meriame absolútnou **etikou úcty k životu** (...) Vysoko hodnotíme posvätné ľudské práva, no nie tie, ktoré velebia politickí mocnári na banketoch a vo svojom konaní po nich šliapu (...) Požadujeme **spravodlivosť**, nie však tú vyšpekulovanú autoritami zhlúpnutými juristickou scholastikou, ani nie takú, čo chrapľavo vykrikujú demagógovia..."

Schweitzer konfrontuje etiku s **mystikou** a konštatuje: „My, obyvatelia západnej Európy, už ani nepripustíme, aby sa mystika rozvinula. Životný názor a svetonázor však nadobudne hĺbku a trvácnosť iba vtedy, keď vyrastie z mystiky." Dodajme, že významný fyzik Fritjof Capra hovorí, že síce veda nepotrebuje mystiku a mystika vedu, ale **človek potrebuje obidve**.

Étos umeleckej tvorby zakotvenej v mystike (a tým aj v „etike úcty k životu") nachádzame v slovách: „Hľadajúci duch človeka, ktorý sa

modlí o zjavenie či o chvíľu osvietenia – to je pravdivé žriedlo umenia a poznania (...) Prítomnosť duchovného a osobného prvku odlišuje to, čo je pravdivé od nespočetných surogátov, ktorými je zahádzaný trh umenia a vedy." (Nadežda Mandeľštam: *Mozart a Salieri*)

Pred dvadsiatimi rokmi boli v spoločnosti schválené „väčšinou hlasov" „všetky cesty"-„*etoi*". Étos bol vygumovaný. „Princípy? To je volovina!" vykríkli „osvietení". „Kultúra? Potom!" zamrmlal suverén. Dnes tu máme globálnu mravnú krízu. Zvíťazila „neviditeľná ruka trhu" – neviditeľná, lebo zlodejská. Vražedná: oficiálny odhad hovorí, že v tomto roku zahynie od hladu osemnásť miliónov detí.

Umelec tak stojí pred dilemou: hrať rolu šaša na banketoch veľmožov, alebo hľadať miesto na strane „etiky úcty k životu"? Ako ju vyjadriť? Na päťdesiatom výročí holokaustu to povedal Ján Pavol II.: protestom, lamentáciou alebo výrazom nádeje.

Vieme to? Chceme to aspoň? Uvedomujeme si, že to je dnes „hamletovská otázka" nielen umenia a nielen kultúry, ale ľudského druhu? Odpoveď musí hľadať každý sám.

„Hľadajte a nájdete!"
(Evanjelium)

„Čo hovorí e. e. cummings?
‚Vždy krajšia odpoveď tomu,
kto ťažšiu otázku dáva.'"
(Gregory Bateson)

I

Žijeme v dobe, pre ktorú je príznačné „**odumieranie ľudskosti**" (Konrad Lorenz). Dielo skazy, aké v tomto smere začalo „osvietenstvom" a ktoré rozvinuli totalitné ideológie, „úspešne" završuje po Novembri neoliberalistická paranoja. Tá totiž veľkej časti spoločnosti (samozrejme nielen u nás) „vygumovala" z vedomia horizont Tajomstva Bytia. Nota bene, stalo sa to v drastickom rozpore so súčasným vedeckým poznaním a časťou filozofickej reflexie (viď názory takých velikánov ako Albert Einstein, David Bohm, Erwin Schrödinger, Carl F. von Weizsäcker, Roger Penrose, Martin Rees, Lee Smolin – *pars pro toto*). „Duch-fenomén"

P. Teilharda de Chardin bol zdegradovaný na „zanedbateľný epifenomén" – po bolševicky povediac: ocitol sa „na smetisku dejín". Métou sa stal zisk, moc a konzum. Metódou – lož, podvod, zápas „vo voľnom štýle". Víťazí „človek bez škrupúľ" (Václav Bělohradský). Na všetkých úrovniach spoločenskej hierarchie vznikajú „zóny anómie" (Ralf Dahrendorf), v ktorých zákon neplatí – o spravodlivosti nehovoriac. Naplnilo sa to, pred čím varoval Friedrich von Hayek („pápež liberalizmu"): ak nebudú **spontánne rešpektované princípy duchovnej kultúry**, civilizácia sa ocitne na ceste **„do džungle"**.

Erwin Schrödinger k tomu kedysi poznamenal: „Dospeli sme síce k vedeckému poznaniu, ale zaplatili sme za to **stratou múdrosti**." Namiesto „reflexie" – Heideggerovej „záväznej normy" – dominuje dnes **„deštrukcia myslenia"** (Alain Finkielkraut). Platí to, žiaľ, aj pre oblasť umenia. Jean-François Lyotard, filozof postmoderny, konštatoval, že keďže dnes sú ignorované zákony estetiky, o osude diela aj umelca rozhoduje úspech na trhu. Zhrnujúc slovami Simone Weilovej – ide o „vykorenenosť" súčasného človeka zo základov Bytia-Mystéria.

Martin Heidegger dokázal, že príčinou tejto „vykorenenosti" a s ňou spojeného „odumierania ľudskosti" je západná civilizácia. Dôsledkom jej dominancie nad duchovnou kultúrou je stále dokonalejšie zastieranie Skutočnosti (Goetheho a Webernovej „Veľkej Prírody", Weilovej „krásy nekonečného Univerza"). To, čo skutočne JE (hovoriac s Iljom Prigogineom – čo sa DEJE), civilizácia zastiera „virtuálnou realitou"; vytesňuje tak z vedomia súčasníka sféru Nepoznateľného, Nevysloviteľného, Nedisponovateľného. Stručne hovoriac, vyzerá to tak, že autentické umenie, rodiace sa z hĺbky vedomia (vyvolávajúce „hlboký umelecký zážitok") v situácii „odumierania ľudskosti" nemá šancu. Podstatnou funkciou takéhoto umenia je totiž **oživovanie ľudskosti**. Je nasmerované k Weizsäckerovej **„premene vedomia"**. A to je, žiaľ, nežiaduce.

Zdá sa však, že nivelizácia, „miešanie všetkého so všetkým" (J.-F. Lyotard), deštrukcia a involúcia nie sú ani všeobecné ani všemohúce. Že aj v oblasti kultúry a umenia sa prejavuje dialektika, ktorú Norbert Wiener kedysi v začiatkoch „kybernetického hnutia" (Fritjof Capra) vyjadril metaforou-tézou, že Skutočnosť tvoria „ostrovy informácie v oceáne entropie". Že aj tu pôsobí „druhý zákon dialektiky", ktorý je základom synergetiky Hermanna Hakena. Že dochádza ku „spontánnej morfogenéze kvalitatívne nových celkov-systémov". To znamená, že platí staré „Tertium datur"!

II

Nedávno som napísal, že pojem „avantgarda" treba reinterpretovať „v duchu avantgardy". Prečo? Už preto, lebo tradičné chápanie avantgardy („nového umenia", „novej hudby") ako **štýlu** zahmlieva podstatu veci. V dôsledku procesov adaptácie a asimilácie umelecké dielo, ako **expresia** Bytia a existencie, ako „výkriky a šepoty" (Ingmar Bergman), sa pomaly stáva hrou s vymedzenými pravidlami, stáva sa „anonymným štýlom" (Charles Rosen), zrozumiteľným prejavom „jazyka", ktorý mi iba oznamuje, že patrím ku kaste hudobne vzdelaných, t. zn. kultúrnych ľudí, lojálnych občanov ľubovoľného režimu. Dielo už nevyrušuje informáciou vyjadrujúcou napätie, stres, dilemy typu „Byť, alebo nebyť?", či radostné „Heuréka!". Informáciou, ktorá bola „trigger-impulzom" jeho zrodu, mostom medzi tvorbou a životom „tu a teraz" a súčasne *sub specie aeternitatis*. Vzniká presvedčenie, že umenie je tu na to, „aby bolo pekne" (asi tak, ako „aby bolo pekne, keď ideme na výlet") – ako to konštatuje jeden z Mrožekových „Emigrantov". Je to názor „emigrantov" z drámy existencie, obyvateľov „virtuálnej reality", vymyslenej, vytvorenej civilizáciou.

V zmysle teórie **paradigiem** T. S. Kuhna je „štýl" ekvivalentom „normálnej vedy". V jej podpalubí sa však skrývajú explózie neočakávaných objavov, hypotéz aj problémov – v umení explózie expresie, zdanlivo „zabudnutej informácie" („písanej na vode a na piesku", ako hovorí Gregory Bateson). Tá ožíva pod „zvýšeným tlakom" autentického života. Predstava, že „avantgarda" je akýsi „štýl", bola legitímna v kontexte starej klasickej descartovskej paradigmy. Vznikla však nová, neklasická, antidescartovská paradigma – **avantgardy vedy a filozofie**. Keď s ňou skonfrontujeme umenie, veci sa začínajú meniť. V tomto zmysle som napísal, že pojem avantgardy v umení treba reinterpretovať „v duchu avantgardy".

III

Na začiatok niekoľko myšlienok z frapantnej štúdie Jána Bakoša *Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám*. Bakoš konštatuje, že Gombrich „sa hlási ku Goetheho viere v univerzálnosť ľudskej prirodzenosti a odmieta jeho antipód – heglovský kultúrny relativizmus, ktorý označuje za humbug vedúci k odvrhnutiu toho najvzácnejšieho intelektuálneho dedičstva, lebo negovanie všetkých meradiel (...) môže viesť *ad absurdum*."

Štýl je podľa Gombricha ako uniforma, ktorá nielen vyjadruje, odzrkadľuje, dokumentuje, ale aj zahaľuje, štylizuje či dokonca deformuje. Preto Gombrich zavrhuje všetky formy kolektivizmu. „Spoločenská determinovanosť a z nej vyplývajúci hodnotový relativizmus sa vzťahuje len na spoločenský úspech alebo neúspech umelca. Umelecké hodnoty sú podľa Gombricha univerzálne, objektívne a nadčasové."

Z uvedeného vyplýva, že muzikologická interpretácia diela musí zohľadniť fakt, že artefakty označované ako avantgardné sú v podstate **popretím štýlu-uniformy**; sú vzburou proti **„kolektivizmu" a „sociologickej determinovanosti"** umeleckej tvorby a napokon proti **„hodnotovému relativizmu"**. Metaforicky (za Gombrichom) povediac: avantgardné dielo nie je „v uniforme", ale „v obleku na mieru", ktorý si autor sám ušije. Je to vždy podujatie „s ručením obmedzeným", jednak vzhľadom na poslucháča, ktorý je už chronicky vystavený antiumeleckým ideológiám (kedysi socrealistickým postulátom, dnes kritériám konzumnej spoločnosti), jednak na strane autora – jeho úrovňou vedomia, prítomnosťou-neprítomnosťou Heideggerovej „reflexie" prenesenej do hudobného-umeleckého myslenia. Je tu na mieste „axióma" Davida Bohma: „Význam je založený na **rozvíjaní významu**." („význam" tu chápem v zmysle Raymonda Ruyera ako to, čo sa nás bezprostredne „dotkne", kým „zmysel" veci je daný objektívnymi kontextami, ktoré si uvedomíme).

Vzťah avantgardy a tradície vyjadrím obrazne epizódou z detstva, ktoré som cez vojnu strávil na dedine. „Dedinský idiot", „hlúpy Jožko", veľmi milý chlapík, mi raz povedal: „A v nedeľu sme vždy išli do kostola. My deti vpredu a rodičia pred nami". Tento výrok mi utkvel v hlave. Prečo? Z hľadiska racionalistického myslenia, ktoré vo všednom myslení dominuje, to bol nezmysel. Z intuitívneho, detského hľadiska to bol paradox a v ňom múdrosť *kóanu* z japonského Zenu, porovnateľná napokon so Zenónovými apóriami (ktoré vyriešil Bertrand Russell svojou teóriou logických typov). „Hlúpy Jožko" netušiac vyjadril podobne ľudský vzťah k nekonečnej komplexnosti Bytia a existencie, ktorá – parafrázujúc Bibliu – „prevyšuje všetok rozum ľudský". Spomenutý Douglas Hofstadter (*Gödel, Escher, Bach*) konštatuje, že paradoxy, apórie a metafory túto komplexnosť vyjadrujú. Objavuje ju napokon dnešná emancipovaná veda (základ novej paradigmy): R. Ph. Feynman, jeden z klasikov kvantovej teórie hovorí: „Ak mi niekto povie, že tomu rozumie, je podvodník."

Idú teda „deti" (avantgarda) **vpredu**, a „rodičia" (tradícia) **pred nimi**. Je to však rozpor iba z hľadiska anachronickej, neadekvátnej predstavy

času – abstraktného, chronometrického, lineárneho; z hľadiska konkrétneho, komplexného historického času je to v poriadku. V ňom idú tí „rodičia" a pred nimi ich rodičia a pred nimi ich rodičia a ich prarodičia a tak ďalej a tak ďalej, až kým kdesi v nedohľadne, za hranicami histórie, *illo tempore* sa neozve „archaický človek" a neprehovorí svojimi archetypmi a mýtmi. Presnejšie: kým sa neprihovorí „archaickému človeku" **v nás**, zahlušenému sugesciami sveta, virtuálnou realitou civilizácie a domestifikovanou, dnes najmä degradovanou kultúrou, štýlmi-uniformami a bontónom, stručne, Gombrichovým sociologizmom a hodnotovým relativizmom. Zrejme až keď sa ten zhypnotizovaný „archaický človek" v nás zobudí, vzniká šanca, že sa vydá na cestu k prameňom, k *arché* („K prameňom sa ide vždy proti prúdu", hovoril Jerzy Lec). Ak sa z takéhoto stretnutia s „prameňom" zrodí umelecké dielo, bude to, paradoxne, „avantgardné" dielo. Alebo presnejšie: **živé dielo**. Dielo-proces. Nepredvídateľný ako život aj ako história.

Ak ho potom budeme vnímať primerane, t. zn. z analogickej pozície *arché*, zistíme, že nie je pravda, že je „príliš komplikované" a „nezrozumiteľné". Ukáže sa, že je v podstate až „detsky naivné". Avantgardné diela sú založené na elementárnych entitách a elementárnych operáciách. Rozdiel – to treba zdôrazniť – je „iba" v tom, že ide o entity, relácie, štruktúry, stavy a procesy **univerzálne** (vyvierajúce z oných „prameňov" a k nim smerujúce) a nie „špecificky hudobné", ako si myslíme pri počúvaní „normálnej hudby" (v tých je univerzálnosť už iba zašifrovaná, procesy adaptácie a asimilácie ju zastreli estetickými teóriami a odbornou terminológiou, vytvorenou na pôde starej paradigmy).

Povedzme to ešte raz zreteľne (hoci ako hypotézu): rozdiel medzi „normálnou hudbou" a avantgardnou je v tom, že avantgardný artefakt je v súlade s **neklasickou** paradigmou poznania (autor si to nemusí uvedomovať – „našepkáva" mu to intuícia, t. zn. bezprostredný kontakt so Skutočnosťou), kým „normálna hudba" vyrastá z **klasickej** paradigmy, z klasického obrazu sveta a človeka. Preto avantgardné dielo nemožno „hodnotiť" z pozície starej, mechanistickej, racionalistickej paradigmy, z pozície tradičného historizmu, sociologizmu či psychologizmu.

IV

Podstatu novej paradigmy vyjadril Paul Ricoeur vetou **„Sum, ergo cogito"**. Obrátil tak „hore nohami" Descartovo „Cogito, ergo sum". Pribudla k tomu relativizácia Descartovej „ontologickej schizmy" – „subjekt

verzus objekt". Namiesto racionalisticko-mechanistickej „fragmentácie Skutočnosti" prišiel **holistický** obraz sveta a človeka. David Bohm ho pomenoval „**Holomovement**". V snahe prísť na kĺb jeho záhadám rozvíja sa *scienza nuova*, ktorej základy vytvorili, *pars pro toto*, neeuklidovské geometrie, topológia či „geometria živého", nearistotelovské logiky, Russellova teória logických typov, univerzalistické metateórie (kybernetika, synergetika, všeobecná teória systémov), teória chaosu, matematická teória katastrof, hypotetická teória superstrún či napokon „teória všetkého".

Všetko, do istej miery priamo či nepriamo, či si to uvedomujeme alebo neuvedomujeme, pôsobí na našu percepciu sveta, imagináciu či psychiku všeobecne. Presnejšie pôsobí, pokiaľ sme sa neuzavreli do pasce anachronickej paradigmy, sugerujúcej, že umenie v hudbe a hudba všeobecne sú akési „izolované systémy", čo nová paradigma vylučuje. To, že tu nejde o akési intelektuálske špekulácie a zábavky dokazujú medzi inými stavba a uvedenie do prevádzky obrovského urýchľovača CERN pod Ženevou, do ktorej boli investované nielen miliardy, ale aj najlepšie mozgy sveta so slovenskými včítane. Ide vskutku o mimoriadne vážnu vec: hľadajú sa základy **teórie všetkého**.

Ako to dať dokopy so spomenutými mýtmi a archetypmi? Azda tak, že tie tu *illo tempore* boli ako akási vtedajšia „teória všetkého". Vyjadrovali svojimi univerzálnymi symbolmi **integrálny obraz sveta a existencie** v ich JEDNOTE. Archaický človek asi nemal akýsi „svetonázor", ale skôr akýsi „svetopocit" nerozlučne spojený so „sebapocitom". Ten integrálny-intuitívny pocit seba a sveta, to základné **poznanie**, neoddeliteľné od spôsobu života, životnej praxe, sa napokon rozpadlo na Descartov dualizmus subjektu a objektu, a obraz „objektívneho" sveta neskôr rozbil antropocentrizmus, mechanicizmus a prírodné vedy (*science*) na „márne kúsky", na poznatky stále viac špecializovaných vedných disciplín (ktosi vtipný kedysi poznamenal: „Už vieme všetko o ničom."). Tak sa napokon stalo, že nám civilizácia svojou omračujúcou technológiou na jednej strane pomohla žiť dlhšie a pohodlnejšie, ale súčasne nás oddelila od „Veľkej Prírody"; vsugerovala nám ilúziu, že tá je nielen poznateľná, ale aj ovládateľná. Až kataklizmy posledných rokov, zemetrasenia, cunami, hurikány – o katastrofách vo vnútri ľudského sveta (ktoré majú podobný pôvod) nehovoriac – pripomínajú, ako sa vskutku veci majú.

Pojem Veľkej Prírody pripomenul v hudbe Anton von Webern, nadväzujúc na tradíciu reprezentovanú takými menami ako Goethe, Paracelsus a Pytagoras: „Veľké diela v umení vznikajú podľa zákonov Veľkej Prírody. Za nimi je Boh. Všetko iba vymyslené – odpadá." Neklasická antropológia, biológia, psychológia odhalili, že tie „zákony Veľkej Prírody" pôsobia nielen vonku, ale aj v nás. Intuícia veľkých matematikov, fyzikov, chemikov, biológov atď. sa k nim priblížila natoľko, že narazila na neprekročiteľné **hranice poznania**. Spomenul som výrok Feynmana: „Ak *mi niekto povie, že tomu rozumie, je podvodník*." Uvediem ešte nasledovné: Martin (špičkový astronóm) dokazuje, že šesť základných čísiel Kozmogenézy bolo „nastavených" tak, že sa **musela** uskutočniť (keby hoci len jedno bolo „trošku" iné, svet by nevznikol); znamená to, že aj antropogenéza sa musela uskutočniť (viď „antropický princíp") a zrejme aj „naša" muzikogenéza.

Lee Smolin (autorita v teórii kvantovej gravitácie) píše: „Keď sa budete pozerať okolo seba a hľadať záhady, musíte si uvedomiť, že jednou z najväčších záhad je to, že žijeme vo svete, v ktorom sa môžeme pozerať okolo seba (a hľadať záhady – *R. B.*). „... najväčším darom, aký by kvantová teória gravitácie mohla svetu priniesť, by bolo opätovné **uvedomenie si zázraku**, že svet vôbec existuje a prinavrátenie viery v to, že sme schopní pochopiť aspoň **maličkú časť tohto zázraku**." (zvýr. *R. B.*)

Kľúčovým problémom súčasnosti je azda to, že civilizácia ovládaná cynikmi a psychopatmi (často mimoriadne inteligentnými a vzdelanými) znivočila spontánnu ľudskú vieru v zázračnosť sveta (k čomu, mimochodom, prispeli aj „kresťanské" cirkvi, zabetónované v anachronickej teológii, ignorujúce jej „avantgardné" podoby). Autentické umenie, vychádzajúce zo spontánnej evidencie zázračnosti Bytia a existencie, sa tak stalo akýmsi skanzenom vo svete „pokroku". Ukazuje sa teraz, že ten „pokrok" je výsledkom dnes už anachronického obrazu sveta, že paradoxne tým skanzenom je v podstate svet „pokroku". Jeho smog zastrel sféru **ideí** a **metafyziky** (Roger Penrose, spolupracovník Stephena Hawkinga, verí, že táto sféra reálne existuje). „Zabudlo sa" tak na Dobro, Pravdu, Spravodlivosť, ale aj na Krásu. Stalo sa samozrejmosťou, že „krásne" a „pekné" („chutné") sú synonymá. „Samozrejmosťou" je, že to „pekné" musí byť „zrozumiteľné". Symboly „zázračnosti" a expresia „viery v čiastočnú poznateľnosť sveta" sa ocitli na indexe.

Človek-„homo viator"-„homo patiens"-„homo creativus"-„homo symbolicus" bol zo sveta civilizácie exkomunikovaný do akéhosi „gulagu"

či „lágru". Moci sa totiž ujal samozvaný osvietenský „homo sapiens sapiens" a nastala tma. Vznikol globálny Absurdistan.

V

Skúsme si pripomenúť, ako to je s tou „Krásou", ktorá ako platónska idea patrí ku Gombrichovým „univerzálnym, objektívnym, nadčasovým hodnotám". Jozef Tischner (teológ-filozof, autor *Etiky solidarity*) hovorí síce o **„živle krásy"**, ale zároveň konštatuje: „Čo je Krása – nevieme". Menej skeptická bola Simone Weilová. Vo svojej *Duchovnej autobiografii* píše: „Umenie je pokusom preniesť nekonečnú krásu univerza ako celku do obmedzeného množstva hmoty, ktorú stvárnil človek. Ak je pokus úspešný, toto množstvo hmoty univerzum neskrýva, ale naopak, všade navôkol odhaľuje jeho skutočnosť". (Pokiaľ sa nemýlim, geniálna filozofka odhalila princíp holonómie-holografie prv, ako ho sformuloval David Bohm či Karl Pribram.)

Jan Patočka pripomenul dialektickú povahu univerza vyjadrenú v antickom pojme *polemos*; biológ Roland Glaser konštatoval, že na všetkých úrovniach Skutočnosti, dokonca na membráne bunky „zúri boj Kozmu s Chaosom". Preto „krása" Simone Weilovej má svoj základ v tomto „zúrivom boji" – dnes by sme povedali „v boji síl negentropie so silami entropie", v boji informácie so šumom atď.

Z toho všetkého sa dá vydedukovať, že „nové umenie" (avantgarda) je s uvedenými intuíciami a poznatkami skorelované. Že odhaľuje **dramatickú Pravdu Bytia a existencie**. Paul Tillich to dokonca formuloval ako predpoklad **„poctivosti umenia"**. K „poctivej" umeleckej tvorbe, ktorá by mala vyjadrovať „poslednú pravdu o existencii človeka" je však nevyhnutná aj Tillichova **„odvaha byť"** (dodajme: nie „mať" – v zmysle Ericha Fromma). Ide o „odvahu byť" **„subjektom dejín"** a nie iba manipulovaným objektom – dopovedal by Johann Baptist Metz.

Táto intencia nás vedie naspäť k Tischnerovi. Jeho formula „živel Krásy" v kontexte s Krásou „univerza ako **celku**" Simone Weilovej nás núti ešte raz sa pozastaviť pri otázke *arché*. Tam sa totiž *illo tempore* začala formovať ľudská **imaginácia**, ktorú Jacob Bronowski (pokiaľ sa nemýlim) považuje za základ psychiky (duše). Gregory Bateson „išiel na doraz": ukázal nielen to, že základy ľudskej mysle sú v schopnosti vnímať a reprodukovať-rozvíjať tvarové analógie, symetrie, reťazce transformácii a pod., ale že tieto štruktúry a ich evolúcia sú aj tým **„vzorcom, ktorý spája"** človeka

s **myslením Veľkej Prírody**. Jej evolúcia je totiž evolúciou konkrétneho **myslenia**. Tento revolučný objav situuje umeleckú tvorbu do kvalitatívne nových kontextov.

Kongeniálnu paralelu Batesonových ideí nachádzame v diele Gastona Bachelarda (pôvodne matematik a fyzik sa neskôr stal azda najväčším francúzskym filozofom umenia a za svoje dielo bol prijatý za člena francúzskej Akadémie). Absencia jeho myšlienok v reflexii hudby vyplýva pravdepodobne z toho, že v centre jeho pozornosti bola poézia, avšak to, čo v nej odhalil, má v umení – aj v hudobnom umení – všeobecnú platnosť. Kľúčovými kategóriami jeho **poetiky živlov** sú **obraz, imaginácia a schopnosť snívať**. *Ad illustrandum* niekoľko citátov, ktoré nebudem komentovať:

„Sily, ktoré oživujú našu imagináciu, pôsobia na dvoch osách. (...) Pre jeden typ týchto síl je podnetom to, čo je nové, malebné, rôznorodé, nečakané. (...) Sily druhého typu siahajú do **hĺbky Bytia**, tam chcú nájsť to, čo je prvotné a **večné**..."

„Matériu môžeme hodnotiť z dvoch hľadísk: ako sféru **hlbiny** a ako sféru podnetov, ktoré sa derú **hore**. Keď ide o hlbinu, prejavuje sa ako priepasť bez dna, ako tajomstvo. Keď ide o **podnety** – ako nevyčerpateľné žriedlo síl, ako **zázrak**. V oboch prípadoch **kontemplácia** matérie tvaruje otvorenú imagináciu..."

„V oblasti imaginácie sa dá odhaliť **zákon štyroch živlov**, na základe ktorého môžeme klasifikovať rôzne kategórie materiálnej imaginácie, nadväzujúce na oheň, vzduch, vodu a zem. (...) Keď snívanie má byť dostatočne trvácne, aby splodilo dielo, (...) musí nájsť sebe primeranú matériu, ktorá by mu poskytla vlastnú substanciu, princíp, špecifickú poetiku."

„... zdá sa, že existuje väzba medzi teóriou štyroch fyzických živlov a teóriou **štyroch temperamentov**. V každom prípade, duše, ktoré snívajú pod znamením ohňa, pod znamením vody či vzduchu či zeme, sú veľmi odlišné. (...) Kto počúva potok, nie je v stave pochopiť toho, kto počúva spev plameňov..."

„Keď vkročíme do sveta imaginácie, **minulosť kultúry už nemá význam**; dlhodobé úsilie zamerané na odhaľovanie vzťahov a vytváranie intelektuálnych konštrukcií ničomu neposlúži (...) Filozofia poézie sa musí rodiť a znova narodiť pri stretnutí verša (skladby – *R. B.*), ktorý nás **frapuje**, v úplnej zhode so zdôrazneným obrazom; presnejšie – v **extáze** vyvolanej **novosťou obrazu**. Básnický obraz je náhlym zakvitnutím psychiky. (...) Základom filozofie poézie nemôžu byť žiadne všeobecné a usporiadané teórie; samotný pojem „základu" by tu bol pohromou, zablokoval by totiž psychickú aktuálnosť, novosť, ktorá je pre poéziu **podstatná**..."

„... je možné predpokladať, že básnický akt nemá bezprostrednú minulosť (...), vzťah medzi básnickým obrazom a **archetypom** nie je, prísne vzaté, kauzálny. (...) Pravdivú mieru existencie básnického obrazu nachádzame na antipódoch kauzality, v ozvene vyvolanej obrazom (...) tu nadobúda (obraz) **zvučnosť existencie**."

„Keď chceme filozoficky vysvetliť básnický obraz, musíme sa zamerať na **fenomenológiu imaginácie** (...), preskúmať, ako sa obraz vynára sťa bezprostredný **plod srdca, duše a ľudského bytia** uchopeného v jeho aktuálnosti."

„Naša výzva je jasná: od čitateľa poézie **vyžadujeme**, aby nechápal obraz ako **predmet**, ani ako náhradku predmetu, ale aby uchopil jeho **špecifickú reálnosť** (...) Obraz vo svojej jednoduchosti (prostote) **nevyžaduje** akési vedenie. Patrí totiž do sféry **naivného vedomia** (k „hlbokej úrovni vedomia" – *R. B.*). Básnik **novosťou** svojich obrazov vždy konštituuje **začiatok reči**."

Táto „rapid-montáž" niekoľkých Bachelardových myšlienok, vybraných *ad hoc* z jeho rozsiahleho diela, môže dôrazom na kategórii **novosti** vyvolať dojem, že ide o akési ozveny avantgardných ideológií spred storočia. Imperatív novosti zaznieval v minulosti paradoxne v kontexte historizmu starej paradigmy. U Bachelarda však ide o **iný kontext** – o kontext **novej**, antidescartovskej **paradigmy poznania**, paradigmy „kybernetického hnutia", ktorého dejiny a štruktúru načrtol Fritjof Capra v diele *Tkanivo života*. Pretože jednou z čelných postáv tohto hnutia bol spomínaný Gregory

Bateson, považujem za potrebné uviesť na záver niekoľko myšlienok z jeho fundamentálneho diela *Myseľ a príroda*, najmä aby sa ozrejmil jeden z podstatných aspektov kľúčového konfliktu v procesoch poznania súčasnosti – konfliktu paradigiem.

Povedal som vyššie, že Bachelardove myšlienky nebudem komentovať – som presvedčený, že ich relevancia pre hudbu a umenie v hudbe je očividná. K Batesonovi poviem iba to, že spomenutý konflikt vo sfére epistemológie spočíva v **prekonávaní antropocentrizmu**, ktorý sa zrodil a rozvinul z Descartovej dogmy „Cogito, ergo sum". Na dlhý čas ustúpil do pozadia základný problém preddescartovskej filozofie, problém bytia – *esse*. Na prvé miesto sa dostalo „cogito", ľudské myslenie, a z toho odvodený antropocentrizmus so všetkými dôsledkami, najmä s nárokom na rozhodovanie vo sfére **étosu** – medzi kategóriami **Dobra a Zla**. Niet dnes pochýb, že tieto dôsledky dohnali ľudstvo v 20. storočí k bezprecedentným katastrofám a napokon k marazmu vo všetkých oblastiach dnešného sveta.

Nová paradigma dokazuje (najstručnejšie povediac), že človek napriek všetkým geniálnym objavom, vynálezom a napriek najsmelším métam **nie je „pánom a majiteľom sveta"**, ale iba jeho súčasťou. Že zákony Veľkej Prírody sú nám **čiastočne** dostupné nie dočasne, ale **principiálne**. Ich nerešpektovanie vedie do Hayekovej „džungle", do neoliberálnej paranoje a pravdepodobne, ak sa dominantná mentalita nezmení, do definitívnej apokalypsy.

Bateson ukazuje a dokazuje, že človek nie je spojený s Veľkou Prírodou iba fyzikálne, iba „čisto chemicky", „čisto biologicky", ale že ľudské myslenie je plodom Evolúcie, ktorej zrod je dôsledkom mysle prítomnej v podobe tvarov, analógií a homológií, štruktúr, konvergentných a divergentných reťazcov, procesov transformácii atď. vo všetkých prírodných fenoménoch. Ľudské myslenie ja iba **špeciálny prípad myslenia Veľkej Prírody**.

Práve v tomto kontexte nadobúda kategória „nového" svoj základný – ontologický, kozmologický, antropologický – zmysel a kultúrny význam. Tu vznikajú predpoklady návratu k **etike** založenej na *esse*, na Bytí, ktoré nás vždy prevyšovalo, prevyšuje a bude prevyšovať. Ricoeurovo „**sum**" v téze „Sum, ergo cogito" implikuje sieťovú a n-úrovňovú (zrejme aj n-dimenzionálnu) koexistenciu nielen všetkých ľudí navzájom, ale aj všetkých ľudí s celou prírodou. Preto idey „kybernetického hnutia" dospeli v diele Fritjofa Capru k postulátom **ekologického vedomia a myslenia** ako k jedinej šanci na prežitie (predpokladá to, samozrejme, Weizsäckerovu „**premenu vedomia**"). „**Zmena**" je kľúčovou kategóriou

novej paradigmy, je neoddeliteľná od kategórie „**novosti**" a súčasne vyjadruje podstatu „**informácie**". Bateson píše:

„... v kráľovstve komunikácie, organizácie, mysle, učenia sa a evolúcie ‚nič sa z ničoho nerodí' (narážka na Lucretiovo *De rerum natura* a Shakespearovho *Kráľa Leara*) bez informácie." Avšak na rozdiel od zákona zachovania energie aj hmoty, informáciu, vzorec či negentropiu nič nechráni pred deštrukciou a stratou: „Správy a pravidlá týkajúce sa poriadku existujú iba ako stopy na piesku alebo na vode písané. Ničí ich každá porucha. **Informácia môže byť zabudnutá alebo zotretá.**"

„Na to, aby pravidelnosť nadobudla význam, alebo aspoň mohla byť identifikovaná ako vzorec, musí stretnúť **komplementárne pravidelnosti** (...) [v podobe] **schopnosti** [ich postrehnúť alebo dešifrovať], avšak tie sú taktiež iba na piesku či na vode písané. Genéza schopnosti reagovať na správu je druhou stránkou procesu evolúcie, je to **koevolúcia**."

„... všetko môže byť správou, lebo aj nula môže mať v kontexte význam a kontext vytvára príjemca správy (...) Na schopnosti príjemcu tvoriť kontext je založená jeho účasť na koevolúcii. Musí si ju vypestovať v procese **učenia sa** (alebo získať vďaka šťastnej mutácii)."

„Táto okolnosť rozdeľuje celé pole organizácie, evolúcie, dozrievania a učenia sa na dve odlišné domény: epigenézu (embryológiu) a **evolúciu** a **učenie sa**. Každý krok epigenézy je aktom stávania sa (...) na bezprostrednom *status quo ante* (...) V ideálnom prípade epigenéza (embryológia) pripomína vývin zložitej **tautológie**, ku ktorej axiómam a definíciám už nemožno nič pridať." (Pytagorova veta je obsiahnutá v Euklidovej geometrii – bolo treba ju odtiaľ iba „vydolovať").

„Oproti epigenéze a tautológiám, ktoré konštituujú svet replikácií, existuje celé kráľovstvo **tvorby, umenia, učenia sa a evolúcie**, v ktorom neprestajný **proces zmeny** sa živí náhodnosťou. Podstatou epigenézy je predvídateľná replikácia, podstatou učenia sa a evolúcie **– explorácia a zmena**."

„... kultúrna správa je založená na učení sa a nie na DNA. Proces poukazovania (komunikovania – *R. B.*) kultúry je akýsi **hybrid**, alebo zmes oboch domén."

„... kráľovstvo epigenézy a evolúcie na hlbšej úrovni má svoj výraz v paradigmách-dvojičkách druhého zákona termodynamiky (...):
x) náhodné pôsobenie pravdepodobnosti vždy vstrebá [dané] usporiadanie, vzorec, negentropiu;
y) pre vytvorenie nového usporiadania je nevyhnutné pôsobenie náhodnosti, t. zn. nadmerného počtu alternatívnych riešení (entropie)."

„Vďaka návratom k nevyedukovanému a masovo produkovanému ‚vajcu' náš druh stále znova očisťuje svoje pamäťové banky a je tak pripravený na prijatie **novosti**."

Len a výlučne z formálnych dôvodov si dovolím povedať, že

a) uvedené citácie legitimizujú tézu o nutnosti reinterpretovať pojem „avantgardy" („nového umenia") v súlade s poznaním, aké ponúka súčasná veda a filozofia;

b) Batesonove myšlienky potvrdzujú závery ohľadne umenia, ku ktorým dospeli Erich Gombrich aj Gaston Bachelard;

c) kategória „novosti" má svoje opodstatnenie nielen v prírodných vedách, ale aj v kontexte humanitných vied vrátane ekológie vedomia a myslenia;

d) poznanie, rozvíjajúce sa v duchu antidescarovskej paradigmy preklenulo starú priepasť medzi a *humanities a science* – tak ako to kedysi postuloval vo svojej všeobecnej teórii systémov Ludwig von Bertalanffy;

e) táto *scienza nuova* sa približuje k starej múdrosti zašifrovanej nielen v biblickej ontológii, antropológii či etike, ale aj v budhizme, Zene či Tao (a pravdepodobne ak v Koráne).

Či sa múdrosť zašifrovaná v „tkanive života" (myslím to doslova, nie ako narážku na Caprovu knihu) dokáže presadiť, to je „vo hviezdach". Historický proces je totiž – ako dokázal Bateson – nepredvídateľný a „neexistujú metódy, ktoré by dovolili odhadnúť, či kritický moment v katastrofálnom vývoji civilizácie (zapríčinenom starou paradigmou – *R. B.*), za ktorým už nebude záchrany, už bol alebo nebol dosiahnutý." Túto tézu dokazoval v roku 1988 prof. Vasilij V. Nalimov (svetoznámy matematik, strávil 18 rokov v gulagu) v neoficiálnej prednáške v Matematickom ústave

SAV. Tvrdil však, rovnako ako jeho manželka-psychologička, prof. Kazimierz Dąbrowski, psychiater, tvorca teórie „pozitívnej dezintegrácie" alebo C. F. von Weizsäcker (fyzik), so svojím postulátom „premeny vedomia", a mnohí ďalší, že jediná šanca nielen na ďalšiu evolúciu, ale na samotné prežitie ľudstva spočíva v zavedení meditácie do praxe na všetkých úrovniach spoločenských hierarchií a v globálnom meradle (číra utópia?). V realizácii takéhoto projektu by umenie – najmä to „nové" – našlo nový (*de facto* veľmi starý, avšak „zabudnutý", lebo „na piesku a na vode písaná informácia") **„avantgardný zmysel a význam"**. Ešte raz Gregory Bateson:

„Je monštruózne, banálne, rúhačské – nazvi to ako chceš – vyskakovať so zjednodušenou otázkou. Je to **hriech** (...) proti **estetike**, proti **vedomiu**, proti **svätosti**."

„Iba vedomie (na úrovni egocentrizmu – *R. B.*) behá dokola ako pes s vyvaleným jazykom (úplný cynizmus!), podsúva príliš jednoduché otázky a formuluje banálne odpovede. Namýšľať si, že si môžeme uvedomiť povahu svätosti alebo povahu krásy je **hlúposť redukcionizmu**." (starej paradigmy – *R. B.*)

„Svätosť (čokoľvek to znamená) sa určite (akosi) viaže **s krásou** (čokoľvek to znamená). Až keby sme dokázali povedať, **ako** sa viaže, vedeli by sme možno povedať, **čo tieto pojmy znamenajú**. Lenže potom by to už asi nebolo nevyhnutné."

To „ako" – spôsob ako tie pojmy spojiť – nenájdeme vo všednej logike, ktorá dominuje v našej *vita activa*. Mohli by sme ho ale hľadať (a azda aj nájsť?) v starej múdrosti. Prišiel mi na um Martin Buber, jeho *Štyri mystériá. Chasidská duchovná cesta* (s vďakou spomínam na staré časy, keď ma na tento text upozornili moji mladí kolegovia):

Prvým mystériom je **nadšenie** (HITLAHAVUT): „... svetlo extázy, nádoba milosti a kľúč k bráne večnosti." Druhým je **služba** (AVODA): „Mystérium, od ktorého sa človek vzďaľuje, ak o ňom hovorí." Tretím je **sústredenie** (KAVANA): „Niet mnohých cieľov – je iba jeden cieľ. Iba tento jediný cieľ nás neklame a nezvádza na vedľajšie cesty." Napokon, **pokora** (ŠIFLUT): „Pociťovať všeobjímajúci počiatok ako more a seba v ňom ako jednu z vĺn, to je mystérium pokory." „Duša pyšného človeka netvorí a uniká jej podstata všetkého. (...) Myšlienky, ktorým nejde

o poznanie, ale iba o vlastnú slávu, sú iba temné chmáry. (...) V tom, kto je plný seba, nezostáva miesto pre Boha."

Pokiaľ sa nemýlim, tieto mystériá vedú k pochopeniu významu pojmov „svätosť" a „krása". K pochopeniu ich nevysloviteľnosti všednou rečou. Aby sme však skončili v súčasnosti – jedným z tých, ktorým išlo len a výlučne o poznanie, bol Ludwig von Wittgenstein. Svoj *Tractatus logico-philosophicus* (1921) uzavrel slávnou vetou: „O čom sa nedá hovoriť, o tom treba mlčať." Parafrázujúc e. e. cummingsa: je to najkrajšia odpoveď tomu, kto dáva najťažšie otázky.

26. 1. – 11. 2. 2011 (krátené)

Kultúra

Roger Scruton

Keď pracujeme, aby sme si zarobili na živobytie, naša činnosť je prostriedkom na dosiahnutie určitého cieľa. Je ním zarábanie peňazí alebo, ako by sa vyjadrili marxisti, „produkcia hodnoty". Keď sa však hráme, naša činnosť je samoúčelná. Hra nie je prostriedkom na dosiahnutie pôžitku; je pôžitkom sama osebe. Predstavuje archetyp tých činností, pri ktorých je človek „vo svojej koži", chránený pred obavami z prežitia, tak ako je dieťa chránené svojimi opatrovateľmi, teda činností ako šport, konverzácia, obrady, sviatky a umenie. Schiller si túto skutočnosť všimol a povýšil hru na paradigmu imanentnej hodnoty. Poznamenal, že so všetkým príjemným a dobrým má človek iba vážne úmysly; no so všetkým krásnym sa *hrá*.

Schillerova poznámka má v sebe čosi paradoxné. Dá sa z nej však vyťažiť myšlienka, ktorá má od paradoxu ďaleko. Ak je každá činnosť prostriedkom k cieľu, tak nič nemá imanentnú hodnotu. Svet je potom zbavený svojho *zmyslu* – stáva sa z neho systém prostriedkov, ktoré nemajú nijaký zmysel. Od momentu nášho narodenia sme v ňom nevdojak lapení a zotročení. Ak však jestvujú činnosti, ktorými sa zaoberáme len kvôli nim samým, svet sa nám navracia a my jemu tiež. Nepýtame sa, *načo* tieto činnosti slúžia; sú si sebestačné. Ich súčet tvorí kultúru: tým, že sa nimi zaoberáme, formujeme ľudský svet a pretvárame ho zo systému prostriedkov na systém cieľov, z nedobrovoľného osudu na vyvolený domov. Schiller naznačuje, že hra je paradigmatickým prípadom; jej spojitosť s detstvom nám pripomína bytostnú radosť a nevinnosť, ktoré sú súčasťou každého „nezaujatého" záujmu. Ak sa z práce stáva hra a človeka napĺňa tak, ako mňa napĺňa písanie tejto knihy, práca prestáva byť drinou a stáva sa z nej „navrátenie človeka sebe samému". Posledné slová sú Marxove a obsahujú jadro jeho teórie „neodcudzenej práce", ktorú prevzal od Schillera prostredníctvom Hegela a Feuerbacha.

Ak chceme porozumieť činnostiam ako hra, konverzácia či tanec, musíme rozlišovať medzi účelom a funkciou. Sociobiológovia tvrdia, že hra má funkciu: je tým najbezpečnejším spôsobom poznávania sveta

a prípravy tela a mysle na závažné skúšky neskoršieho života. Jej funkcia však nie je jej účelom. Dieťa sa hrá preto, lebo sa chce hrať: hra predstavuje svoj *vlastný* účel. Ak z funkcie urobíme účel – dajme tomu vtedy, keď sa hráme, aby sme sa niečo naučili – prestaneme sa v skutočnosti hrať. Máme, povedané Schillerovými slovami, „iba vážne úmysly". A podobne, ak naliehajúci človek konverzuje s cieľom získať alebo odovzdať nejakú informáciu, vzbudiť sympatiu, alebo porozprávať svoj príbeh, už vlastne nekonverzuje.

Rozdiel medzi funkciou a účelom najjasnejšie znázorňuje ústredný jav každej ľudskej kultúry, ktorým je priateľstvo. [...] Priateľstvo má funkciu: vytvára medzi ľuďmi vzájomné puto, dodáva spoločenstvám silu a odolnosť; tým, ktorých spája, poskytuje výhody a posilňuje ich vo všetkých aktivitách. Ak sa však z týchto výhod stane účel, je po priateľstve. Priateľstvo je síce prostriedkom k výhode, ale len vtedy, keď sa ako prostriedok nechápe. To isté platí o všetkom, čo za niečo stojí: o láske, poznávaní, športe a umení ako takom. Zmysel tkvie v imanentnej hodnote; dospievame k nemu tým, že nachádzame vec, ktorá nás zaujíma sama osebe. Tento záujem musí byť nezaujatý rovnako, ako je nezaujatá každá činnosť, s ktorou nemáme „len vážne úmysly". Imanentná hodnota a snaha o jej dosiahnutie sú zároveň prostriedkom k najvyššiemu ľudskému cieľu: šťastiu, onej prchavej a hojne sa vyskytujúcej veci, ktorú dosiahneme len vtedy, keď sa o ňu neusilujeme.

Kultúra a náboženstvo

Umenie je produktom voľného času, voľný čas produktom bezpečia a bezpečie nám dávajú priatelia: nie intímni priatelia, ktorých tváre zapĺňajú naše každodenné vnímanie, lež iní, zväčša neznámi, ktorí riskujú svoje životy, keď hrozí nebezpečenstvo, a sú oporou zákonov v mierových časoch. Bežným smrteľníkom dáva pocit bezpečia len istota, že takí priatelia existujú; jedným zo spôsobov nadobudnutia tejto istoty je účasť na kultúre, pretože kultúra je nazeraním na svet očami „prvej osoby množného čísla".

Náboženské uctievanie zohrávalo v tradičných spoločnostiach zásadnú úlohu pri zabezpečovaní tejto „prvej osoby množného čísla". Ak sa máme pridržať Durkheima, práve toto je v skutočnosti funkciou náboženského uctievania (hoci funkcia a účel sa opäť nezhodujú a ani nemôžu zhodovať). Uctievanie sa týka nášho správania sa na tomto

svete, našich postojov voči druhým ľuďom a voči predmetom. Prejavuje sa v posvätnosti spätej so zvykmi a obradmi a tiež s predmetmi, obdobiami a miestami, ktoré sú nimi poznačené. Prejavuje sa v zážitku bázne a v skutočnosti, že isté veci sa nemajú robiť, nemáme sa ich dotýkať ani o nich hovoriť, nehľadiac na kalkulácie, ktoré nás nabádajú neuposlúchnuť. Náboženské uctievanie napĺňa myseľ ideami čistoty a poškvrny a dáva morálnej norme moc absolútneho príkazu; miernosť mení na zdržanlivosť, odvahu na martýrstvo a spravodlivosť na najextrémnejšie sebazaprenie. Pre človeka so svetským duchom je dobro protikladom zla; pre človeka s religióznym duchom je dobro protikladom Zla. Každý sa môže usilovať o dobro a vyhýbať sa jeho opaku, avšak len religiózny duch cíti odpornosť a nečistotu, ktoré poznáme ako pocit hriechu. Len nábožný človek zažíva svoj stav ako „pád" a presne v tomto zážitku cíti túžbu a nádej, ktoré prekračujú hranice každodennej morálnosti.

Antropológovia opísali mnoho druhov náboženského uctievania. Napriek ich rôznorodosti tu badáme zaujímavú opakujúcu sa štruktúru, ktorá sa dá načrtnúť zhruba takto:

Po prvé, zážitok nečistoty, odlúčenia či „pádu": pocit, že som odvrhnutý a vylúčený za nejaký prehrešok, za ktorý musím pykať. Niekedy ide o morálny prehrešok – zločin, ktorý by sa za taký považoval dokonca aj bez ohľadu na náboženstvo. Náboženstvo, ktoré prehrešok lieči, ho však často aj vytvára – ako v prípade gréckej *miazmy* alebo nečistoty pochádzajúcej z konzumácie zakázaného zvieraťa, či ako v prípade idey „prvotného hriechu" (t. j. prehrešku, ktorý nám je vrodený a nemôžeme mu uniknúť).

Po druhé, *obeta*, ktorá je prvoradou zložkou v procese vykúpenia. Niečo sa na oltári „ponúka", hoci to nemusí byť určené nikomu konkrétnemu; toto obetovanie je pravidelne sa opakujúcim zvykom, ktorý je zasadený do rámca obradných gest.

Po tretie, *obrad*, ktorý obeť premení z „prirodzeného" objektu na čosi „nadprirodzené" a posvätné. Obrad sa halí do svätosti, ktorú sám vytvára. Jeho slová a gestá sú archaické, tajomné a ešte o to kategorickejšie, že k nám zostupujú bez vysvetlenia. Prostredníctvom obradu k nám prehovára hlas našich predkov a ten, kto sa snaží zmeniť alebo narušiť to, čo sa na oltári deje, pácha prvotný akt svätokrádeže. Obrad sa preto poníma ako viditeľná prítomnosť nadprirodzenej moci.

Po štvrté, vďaka zázračnej inverzii, ktorá je azda archetypom všetkých zázrakov, sa z obety stáva *sviatosť*: čosi, čo sa z oltára ponúka smrteľ-

níkovi, ktorý obetu ponúka, a čo ho od nečistoty privádza k čistote, od odlúčenia k vzájomnosti, od pádu k vykúpeniu. Dávame boha bohu samému, aby sme ho mohli prijať.

Netvrdím, že táto štruktúra sa prejavuje vo všetkých náboženstvách, no v našej tradícii poskytuje hlavný zážitok a je témou (skrytou či zjavnou) veľkej časti západného umenia. Umožňuje nám pochopiť nielen vzájomnú blízkosť religióznych a estetických zážitkov, ale aj ich úlohu pri definovaní a udržiavaní spoločnej kultúry.

Náboženský zážitok nie je nezaujatý – aspoň nie tak ako estetický zážitok. Na náboženských obradoch sa nezúčastňujeme len preto, aby sme nezaujato rozjímali nad ich významom, ako to robíme pri divadelných hrách či obrazoch. Sme ich ozajstnými *účastníkmi*, ktorí sa angažujú za svoju spásu s pohľadom upreným na pravdu. Jednako sa však dajú nájsť zaujímavé podobnosti s estetickým zážitkom. Hoci sa účel aktu bohoslužby nachádza mimo daného okamihu – vo forme prisľúbenej spásy, zjavenia či obnovenia prirodzenej harmónie duše –, nedá sa celkom oddeliť od zážitku. Boh sa *definuje* v akte bohoslužby oveľa presnejšie, ako ho definuje akákoľvek teológia, a práve preto sú formy bohoslužby také dôležité. Zmeny v liturgii majú pre veriaceho ďalekosiahle následky, keďže sú zmenami v jeho zážitku Boha.

Náboženský obrad sa ponáša na estetický zážitok aj v iných ohľadoch. Je nevyčerpateľný a dá sa donekonečna obnovovať. Ten, kto ide raz na omšu a vráti sa z nej s myšlienkou „teraz už viem, čo to znamená a už viac na ňu nemusím ísť", buď nepochopil jej zmysel, alebo vôbec neverí. Hoci by aj bol neskôr schopný spomenúť si na každé gesto a každé slovo a vedel by k súvisiacej teológii a doktríne podať ten najpresnejší a najpresvedčivejší komentár, stále by obradu nerozumel. Význam omše je neoddeliteľný od zážitku z nej a musí sa pre veriaceho neustále obnovovať. Dostávame sa tu do rozpoloženia mysle, v ktorom „nemáme toho nikdy dosť"; nie preto, lebo sa na to tešíme – naopak, mohli by sme sa toho obávať natoľko, že by sme uprednostnili smrť ako Amfortas –, lež preto, že omši patríme a zároveň ona patrí nám.

Medzi estetikou a náboženstvom je aj ďalšia, prchavejšia podobnosť. Subjektívny charakter estetického zážitku ide ruka v ruke s implicitnou ideou komunity: keď si odmyslíme všetko okrem daného jedinečného a prítomného objektu, na ktorý sa obraciame bez vedľajších záujmov, otvárame tým zároveň svoju myseľ jeho významu – nielen pre nás, ale aj pre celý ľudský rod, ktorého sme členmi. Estetický zážitok je živým

stretnutím objektu a subjektu, v ktorom subjekt nadobúda univerzálny význam. Zmysel, ktorý nachádzame v objekte, je spoločný pre všetkých, čo žijú ako my, pre všetkých členov našej „imaginárnej komunity", s ktorými sa delíme o „prvú osobu množného čísla" a ktorých radosti a strasti sa v nás odzrkadľujú. Podľa Kanta sa estetické hodnotenie odvoláva na „zdravý rozum": oslobodzuje nás od otrockého pripútania k našim túžbam. Dospievame k tomu, že vidíme seba ako jedného z členov implicitnej komunity, ktorej život sa sprítomňuje a potvrdzuje v zážitku rozjímania.

Implicitná komunita sa nachádza aj v religióznom zážitku, hoci je sčasti neprítomná: náboženský obrad totiž zahŕňa nielen žijúcich, ale aj mŕtvych a nenarodených. Náboženské príbehy sa týkajú dávno zosnulých ľudí; obrad účasti ma spája s mojimi mŕtvymi, ako aj s tými, ktorí sa ešte nenarodili. Zmeny v obrade sú znepokojujúce, sčasti preto, lebo naznačujú, že komunita môže časom zaniknúť, že slová a gestá sú len dočasné a že všetci upadneme do zabudnutia. Ohrozujú autoritatívnu povahu prvej osoby množného čísla, do ktorej sme začlenení. Obrad je nadčasový, pretože potvrdzuje komunitu ako čosi trvalé, oslobodené od smrti a rozkladu. Obrad vo svojej podstate pritakáva životu a o afirmáciu života ide dokonca aj vtedy, a najmä vtedy, keď obrad čelí smrti (ako na pohrebe).

Poznamenal som, že náboženské ríty a obrady sú prostriedkom k spáse a nie samoúčelom. Môj krátky prehľad súvisiacich fenoménov však naznačuje, že toto vysvetlenie je príliš jednoduché. Obrady totiž získavajú túto spásonosnú kvalitu len na základe svojej *imanentnej* hodnoty. Odriekanie posvätného textu, vykonávanie posvätných rítov a obetovanie posvätných darov sú *mystériá*. Sú to úkony, ktoré sú vnútorne zmysluplné, avšak ich zmysel sa nedá otvorene vyjadriť. Náboženstvo spočíva v pedantnom vykonávaní týchto úkonov pre ne samé, bez pomyslenia na to, čo nimi získame (to je význam pojmu „zbožnosť"). Doktrína spásy je akousi metaforou, t. j. spôsobom, ako dať veriacemu pocítiť, o čo naozaj ide pri vykonávaní posvätných úkonov.

Termín „kultúra" sa ujal v dvoch rozdielnych, avšak navzájom súvisiacich významoch. Antropológovia ním označujú zvyky a obrady spečaťujúce puto členstva – „spoločnú kultúru", ktorá odlišuje „nás" od „nich". Kritici ním zas označujú vyjadrenie ľudského ducha v umení, architektúre a estetickej konvencii – „vysokú kultúru", ktorá nemusí byť spoločná všetkým členom spoločenstva a v ktorej sa môžu odrážať špecifické konvencie dvorného či veľkoburžoázneho životného štýlu. Mohlo by nás to

priviesť k domnienke, že termín je jednoducho dvojznačný a že vyjadrenia kritikov o kultúrnom úpadku sa vzťahujú na proces, ktorý by nemusel ovplyvniť ostatný spoločenský poriadok. V skutočnosti však takmer všetci píšu o osude vysokej kultúry v úzkej spojitosti s osudom spoločnosti. Tak ako Adorno a Leavis vysokú kultúru považujú za symptóm spoločenského života a ponúkajú diagnózy, v ktorých sa snažia ukázať, že keď poézia alebo hudba katastrofálne upadá, ide o niečo dôležité – nielen pre znalcov, ale aj pre filistrov. Vyššie uvedený náčrt religiózneho zážitku nám tento postoj pomôže objasniť. Religiózny zážitok je archetypom všetkých zážitkov príslušnosti, t. j. všetkých zážitkov, o ktoré sa zákonite „delíme" a ktoré afirmujú prvú osobu množného čísla chrániacu a podporujúcu naše snahy. Jeho miesto v ľudskej psychike je hneď vedľa estetického zážitku: predpokladá porovnateľné hľadanie zmyslu a porovnateľné úsilie začuť v tom najintímnejšom zážitku vzdialené hlasy kmeňa. Ide o dve podoby „tanca spoluúčasti". Rozdiel medzi nimi sa dá vysvetliť do značnej miery skutočnosťou, že v religióznom zážitku k nám „skutočná prítomnosť" prichádza skrz vieru, zatiaľ čo v estetickom zážitku vychádza z obrazotvornosti. Z toho vyplýva hodnota estetického zážitku v modernom živote: to, čo by sme inak mohli získať len prostredníctvom milosti (ako dar viery), tu môžeme privolať vlastnou vôľou.

Umenie a alúzia

Nietzsche sa v *Zrode tragédie* zamýšľa nad náboženským pôvodom tragédie a prichádza s nasledujúcou myšlienkou. Dionýzovi uctievatelia zahadzujú svoje pozemské starosti a pripájajú sa k tancu. Tento tanec je invokáciou boha, ktorý je v ňom prítomný. Všetka hudba pochádza z túžby po spoločnom tanci v spoločenstve, ktoré prijíma každého z nás a zbavuje nás odlúčenia. Zbor, ktorý spolu tvoríme, rozpráva príbeh boha a príbeh tých, čo sa od čistého spoločenstva odlúčili, aby sa na vlastnú päsť podujali na nejaký osudný projekt. Z tanca vystupuje tragický hrdina, ktorého osud spoločníkov v tanci rozhorčuje a fascinuje. Koná samostatne, presadí sa a napokon hynie, klesajúc späť do jednoty, z ktorej sa nakrátko vynoril. Smrť ho očisťuje od „prvotného hriechu", teda hriechu originality. Útecha tragického tanca spočíva v tom, že individuálny priestupok sa obďaleč stvárni, akceptuje sa a napokon sa premôže.

Ten istý zážitok sa dá zopakovať v divadle. Publikum tancuje nepriamo, zastúpené zborom v hre. Tragický hrdina je v strede zobrazovaného

deja, pričom samotného boha potichu ukryli. V zásade však ide o rovnaký zážitok. O rovnaký zážitok ide možno aj vtedy, keď kňaz rozpráva príbeh Kristovho utrpenia, pripomína veriacim ich hriechy a odlúčenie od Boha, ktoré hriech plodí, a napokon ich pozýva k spoločnému „obetovaniu". V oboch prípadoch sa rozpráva ten istý príbeh: ideálne spoločenstvo, skutok, ktorý nás odlučuje (omyl alebo hriech), a definitívne obnovenie v okamihu, keď sa spoločenstvo opätovne nastoľuje – už nie ako spoločenstvo živých, lež ako spoločenstvo zahŕňajúce aj mŕtvych a nenarodených. Tragický hrdina, prechádzajúci k mŕtvym, sa podobá na uctievateľa, ktorý sa s nimi spája v bohoslužbe.

Toto extempore o Nietzscheho podnetnej myšlienke uvádzam preto, lebo nás opäť vedie cestou, ktorú sme práve prešli, a pomáha nám vidieť ju z inej perspektívy – z perspektívy spoločnosti, v ktorej vysoká a bežná kultúra neboli odlišnými zážitkovými oblasťami tak, ako nimi sú pre nás. Boli súčasťou neprestajného spoločenského angažovania sa, ktorého podstatou bol k životu smerujúci polyteizmus. Nesúhlasím so spôsobom, ako s týmito ideami nakladá sám Nietzsche, avšak práve on si všimol, že estetický zážitok patrí k religióznemu zážitku. Vo svojej neskoršej filozofii sa snažil do estetiky zaodieť všetko to, čo náboženstvo už nemohlo obsiahnuť. Zároveň dospel k nesprávnemu výkladu estetického zážitku ako *neposlušnosti* voči „stádu", ako prostriedku znovuobjavenia – v samote a izolácii – duševnej sily, ktorú obyčajní smrteľníci získavajú len v jednote davu opevneného doktrínou, ktorá podkopáva hrozivú prítomnosť hrdinu. Prenikavosť *Zrodu tragédie* spočíva práve v tom, čo neskoršie spisy popierajú: v pocite, že estetický zážitok zahŕňa presne ten istý náznak komunity, ktorý obsahuje aj religiózny zážitok. Estetický zážitok je zdrojom svetla, ktoré osvetľuje vnútorný svet, zbavuje nás odlúčenia a načrtáva inak ukryté formy spoločných citov. To, čo sa mi v estetickom zážitku odhaľuje, odhaľuje sa ako neodcudziteľne moje a tiež ako tvoje, jeho a jej: ako spoločné vlastníctvo všetkých, čo vstúpia do tanca spoluúčasti. Nazdávam sa, že toto je *kultúrny* význam mlčiaceho publika v koncertnej sále aj mlčiaceho poslucháča doma. Vysvetľuje to tiež nástojčivú potrebu tlieskať v koncertnej sále: potrebu publika uvoľniť do verejného priestoru enormnú tiaž spoločenských citov, ktoré sa v tichu nazhromaždili.

Ak na estetický zážitok nazeráme takto, začíname rozumieť, prečo sú alúzia a prchavosť takými dôležitými prvkami jeho objektu. Vysvetliť znamená odcudziť, t. j. ukazovať na niečo, čo je akoby „vonku": pozorujeme to, no neosvojujeme si to, ako v historickom príbehu alebo vedeckej

učebnici. Znamená to tiež uprednostniť koncepciu pred zážitkom. Na rozdiel od vysvetlenia alúzia automaticky prináša spoločenský kontext: spoločné vedomosti, spoločné referencie, spoločné symboly, ktoré sa začleňujú do spoločného zážitku. Keď rozumieme alúzii, plne si uvedomujeme spoločenstvo, ktoré vyplýva zo zážitku významu.

Pri alúzii sa počíta s tým, že si ju všimneme: vyslovene privoláva jedno dielo do sféry druhého. Autor nemusí predpokladať žiadnu predbežnú znalosť svojho zdroja: čitateľovho vzdelania sa môže ujať sám, ako to urobil Eliot v poznámkach k *Pustatine* a v nádherných esejach, ktorými prepísal kánon anglickej literatúry. Alúzia využíva dôvernú známosť, ktorú aj vytvára, a tak splieta zložitú pavučinu literárnej kultúry. Literárne formy ako také sú tiež aluzívne: hrdinské dvojveršia odkazujú anglického čitateľa na Drydena a Popea a sonet na Shakespeara, Donna a Wordswortha; Tennysonove nerýmované pentametre stoja zase v tieni Miltona a neprestajne vzhliadajú k jeho výnimočnému zjavu. Autorove zámery sa pohrávajú s čitateľovými očakávaniami. Takto vzniká literárna kultúra: ako zložitá meditácia nad danosťou ľudského života.

[...]

Vysoká kultúra prekvitá vďaka tomu, že z takýchto spojení ťaží; vytvára umelecké paradigmy a zásobu expresívnych artefaktov, ktoré identifikujú a obohacujú reakcie vzdelaných ľudí. Existuje na základe neustáleho rozvíjania vkusu – schopnosti priradiť k sebe navzájom si zodpovedajúce gestá a zážitky so zmyslom pre adekvátnosť, dekórum či výpovednú hodnotu. Prostredníctvom vkusu sa usilujeme o realizáciu implicitného spoločenstva, ktoré estetickému zážitku dáva zmysel: prispôsobovanie myšlienky k myšlienke je zároveň prispôsobovaním sa človeka k človeku, aktívnym vytváraním prvej osoby množného čísla, po ktorej túžime.

Tento proces prispôsobovania navzájom si zodpovedajúcich vecí preniká všetky vyššie formy spoločenského života – nielen umenie, lež i hry, vtipy, obrady a zvyky. Poučný je i japonský príklad – starodávna hra nazývaná „počúvanie vône" (*ko wo kiku*), v ktorej niekto mieša arómy a ostatní sa k nim snažia nájsť zodpovedajúce verše z japonských klasikov. S podobným príkladom sme sa už stretli v ríši hudby: príklad metafory, ktorá nie je ani len slovom. V tomto prípade ide o vôňu prisúdenú duševnému stavu, ktorý sa sám identifikuje prostredníctvom alúzie. Zmysel hry spočíva v združení citov, ktoré hra vyjadruje a inšpiruje.

Aj vtipy – v každodennom živote nám poskytujú tie najživšie príklady využívania vkusu – závisia od alúzie a smejeme sa na nich preto, lebo ich

prostredníctvom objavujeme, že niekam *patríme*; vďaka vtipu sa na svet pozeráme tými istými spoločnými očami a sú nám zrazu blízke i tie najabsurdnejšie a najnesúrodejšie veci. Vtip nie je to, čo o ňom vraví Pope: „Niečo, na čo často myslíme, ale nikdy tak dobre nevyjadríme." Pretože skutočný vtip spolu s expresiou vytvára aj myšlienku. Priradenie zodpovedajúcich slov vo vtipnej poznámke je neoddeliteľnou časťou myšlienky – vytvára verbálny spád, ktorý je zároveň postojom voči realite.

Žart nesie správu o pocite príslušnosti. Alúzia je ako záblesk, ktorý zrazu odhalí smer možných ciest poza prítomný okamih, ciest zaľudnených našimi počúvajúcimi spoločníkmi. Zo samoty nás privádza späť do sveta verejného diskurzu a spoločnej skúsenosti. Celé umenie je také a všetky štýly sa vyvíjajú aluzívne. Žánre a formy sa zakladajú na ozvenách, ktoré v nich počujeme a vďaka ktorým metrum, rým a veršová schéma literárnej tradície získavajú charakter normálnosti a prirodzenosti.

Tento proces sa neobmedzuje na slová. V každej sfére využitia estetického chápania suverénne vládne alúzia. Najlepšou ilustráciou toho je klasická tradícia európskej architektúry – systém jedinečných, pôsobivých a jednoduchých odkazov a krížových odkazov, ktorý sa udržal so všetkými obnovami a variáciami tritisíc rokov. Klasický štýl pôsobí svojou silou aj na tých, čo ho neštudovali, a oku nezasväteného poskytuje rovnaké uspokojenie ako oku experta. Proporcie a detaily architektonických slohov zanechávajú na duši vnímateľa svoju pečať. Sokle, rímsy, entablatúry, stĺpy, hlavice a vlysy neslúžia len na vyznačenie proporcií múrov a podlažných spojov. Budovu rozdeľujú na zrozumiteľné diely, napĺňajú ju svetlom a kontrastom, tvoria hru tieňov a oživujú drobnokresbu, ktorá nám je blízka; výsledkom je stena, ktorá sa pred nami neustále hýbe a zároveň stojí v tichom pokoji. Každý, kto tento efekt zažije – akokoľvek nevedomky –, absorbuje istý vizuálny repertoár a to je prvý krok v neprestajne sa vyvíjajúcej hre odozvy a alúzie. O slohoch sa už viackrát písalo ako o jazyku; tento termín je tu však rovnako zavádzajúci, ako keď sa aplikuje na tonalitu. Pri klasických architektonických štýloch sme svedkami čohosi flexibilnejšieho a komplexnejšieho než súboru gramatických pravidiel: sme svedkami *tradície*, ktorej vývoj je poháňaný neustálym impulzom zmyslu pre aluzívnosť a ktorá mestskú ulicu oživuje a dodáva jej perspektívu pomyselného spoločenstva ľudí. Klasické štýly tvoria rámec neprestajnej činnosti mesta a stoja, vyžarujúc pocit permanentnosti, uprostred virvaru súčasného života ako nenarodení a mŕtvi reálne prítomní medzi živými.

To, čo som napísal o alúzii, spoločenstve a vkuse, platí rovnako aj pre hudbu. Hudba však prekračuje jazykom stanovené hranice, a preto akosi rozširuje náš náhľad na svet. Oslovuje tých, ktorým by sme nemohli rozumieť inak ako prostredníctvom ich spontánneho začlenenia sa do tanca spoluúčasti. Stravinskij sa prikláňal k názoru, že hudobná kultúra si vyžaduje istý druh aristokratického publika, pod ktorého patronátom sa ustanovil dobrý vkus (*bon gôut*) klasického štýlu. Chybou tejto argumentácie je však to, že neberie do úvahy mnohé *využitia* hudby mimo „dvora" – smerovanie hudby k univerzálnosti a jej prúdenie do každej činnosti a každého kúta ľudského sveta s rovnakým neodolateľným impulzom, aký má trhová ekonomika. Je síce pravdou, že európska aristokracia vykonala mnoho na podporu a podnietenie rozvoja našej hudby, no závisela (v tomto a takisto vo všetkom ostatnom) od buržoázie, ktorá poskytovala hmotné statky. Hudobná kultúra vzniká, pretože ľudia sa združujú s cieľom predvádzať a počúvať hudbu. Hudba, tak ako všetky umenia, jestvuje vďaka nadhodnote, ktorá vytvára podmienky na voľný čas. Závisí preto od trhu, od deľby práce, od rozličných výdobytkov ekonomickej spolupráce, ktorými sa človek oslobodzuje na pár hodín denne od náročnej úlohy vlastnej reprodukcie. (Keď Pascal vraví, že všetky starosti človeka pochádzajú z jeho neschopnosti pokojne si sadnúť za písací stôl, zabúda na spoločné úsilie, ktoré sa muselo vynaložiť na výrobu stola a na to, aby človek, ktorý si zaň sadá, nejaký voľný čas vôbec mal.)

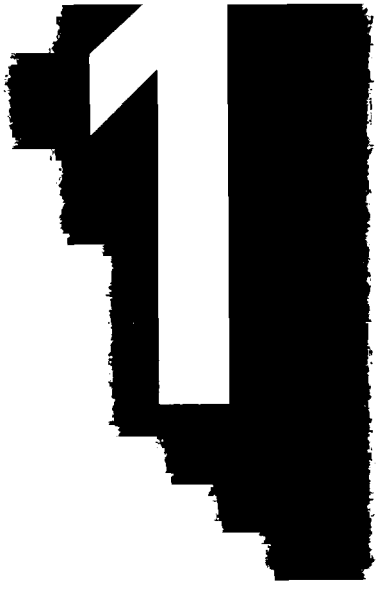
Proces spolupráce, ktorým ľudia vytvárajú trvalú nadhodnotu, je totožný s procesom, ktorý vytvára mestá – strediská obchodu, v ktorých sa ľudia rôznych tried, záujmov či dokonca jazykov schádzajú s cieľom výmeny tovarov. Mesto poskytuje riešenie otázky rozdielov medzi ľuďmi, je jediným myslitelným fórom, ktoré umožňuje neustály rast spoluúčasti. Idea univerzálnej ľudskosti sa v európskom osvietenstve neobjavila vďaka aristokracii, lež vďaka stretnutiu aristokratov so svojimi buržoáznymi mentormi. To, že mešťania venujú toľko energie stavbe kostolov, tanečných a spoločenských sál a divadiel, je oslavou tejto idey. Tieto inštitúcie sa potom napĺňajú duchom hudby: v kostoloch sa spieva, v práci sa popiskuje, hudba sa hrá na verejných a súkromných zhromaždeniach a v tanečných sálach sa na ňu tancuje. Je univerzálnym idiómom, ktorý je „oslobodený od pojmov" a dokáže ho teda pochopiť každý, kto je otvorený vplyvu okolitého sveta. Mnohotvárna aluzívnosť hudby sa vyvinula práve vďaka jej rozmanitému využitiu v univerzalizujúcej

kultúre európskych miest. Poznáme rôzne tanečné formy; vieme odlíšiť pochod od galopu; poznáme prastarý význam zvuku trúbky a lesného rohu; poznáme harmónie hymnov a chorálové melódie, ktoré sa k nám dostali skrze Bachovo dielo. Tento neustále sa rozvíjajúci repertoár využitia hudby spôsobuje, že naša hudba je viacnásobne aluzívna a že sotva skomponujeme čo i len jeden akord či frázu, hneď sa vynorí celá sieť krížových odkazov a hneď poukážeme na novú formu spoločenstva: spoločenstva prekračujúceho obzor jazyka. A to je významným výdobytkom buržoáznej civilizácie.

Tu sa konečne môžeme zbaviť idey tonality ako jazyka – systému kvázisyntaktických pravidiel, ktoré noty usporadúvajú pre nás uspokojujúcim spôsobom, pričom pravidlá samy osebe nie sú ničím podložené (podobne ako akákoľvek iná syntax), a preto ich možno odmietnuť a nahradiť novším a čerstvejším idiómom. Tonalita nie je jazykom, takisto ako ním nie je ani klasický štýl v architektúre. Je tradíciou, ktorá sa rozvíja skrz odozvu a alúziu, a tým prijíma stále širšie a rôznorodejšie uplatnenia svojej živej dynamiky. Nesmierny korpus vedomostí, ktorý tonálna tradícia v sebe obsahuje, dokážeme vtesnať do systému pravidiel len vďaka šťastnej náhode. Pravidlá sú len zhrnutím minulých postupov, nie predpismi do budúcnosti: tonalitu ako takú sa im nikdy nepodarí skrotiť ani vysvetliť.

Ak by aj nejaký Schönberg vyhlásil, že tento starý jazyk už celkom stratil význam, nedokázal by ho nahradiť novým súborom pravidiel; presne tak, ako by tonalita nebola schopná prežiť, ak by sa na ňu aplikovali takéto normatívne metódy. Nové pravidlá by boli čisto arbitrárne dovtedy, kým by neprerástli samy seba a nestali by sa tradíciou alúzií, ktoré sa navzájom živia a rozvíjajú a v ktorých posluchár vníma nielen volanie tónu po tóne v hudobnom priestore, lež aj volanie smerujúce k nemu samému ako k duchovnému médiu, v ktorom táto dynamika sídli.

Preklad: Ivan Koska
(Text je prevzatý v krátenej podobe z knihy Hudobná estetika, ktorú vydalo Hudobné centrum – www.hc.sk.)



Otváracia koncert
Historická budova
Slovenského národného
divadla

Slovenská filharmónia

Leon Botstein
dirigent

**Koncert sa koná s podporou
Veľvyslanectva USA v Bratislave**

Arvo Pärt
La Sindone (2005)*
(venované Enzovi Restagnovi)

Aṇdrej Slezák
Aquarius (2010)*

---

prestávka

John Adams
Harmonielehre (1985)*
I.
II. The Anfortas Wound
III. Meister Eckhardt and Quackie

Tvorbu skladateľov, ktorých dielam je venovaný program otváracieho koncertu festivalu Melós-Étos, spája vyrovnávanie sa s výdobytkami hudobného minimalizmu, a to napriek tomu, že tieto osobnosti formovali úplne odlišné spoločensko-politické, ideologické i kultúrne pomery a východiská. Minimalizmus (minimal music) ako smer sa etabloval v 60-tych rokoch 20. storočia v USA v dielach Rileyho, Reicha, Glassa, La Monte Younga a Nymana a vo výraznej miere ovplyvnil hudobný vývoj v globálnom meradle. Využíva statickosť v harmónii i forme, statická melodická zložka využíva repetitívne štruktúry, odmieta klasický formový oblúk a princíp napätia a uvoľnenia. **Arvo Pärt** je tiež často spájaný s minimalizmom. Istá podobnosť pri narábaní a organizovaní hudobného materiálu tu je zrejmá, na druhej strane Pärtova individualita i podmienky, v ktorých sa jeho talent formoval (nezabúdajme, že Pärt žil až do roku 1980 v Sovietskom zväze), spôsobili, že si v priebehu 70-tych rokov vytvoril vlastný a jedinečný štýl, ktorý ho preslávil. Skladateľ sám ho nazýva „tintinnabuli", teda zvony (z lat.), čím naráža na zvonivý tón trojzvuku, ktorý je jeho podstatou (v tejto súvislosti treba podotknúť, že aplikácia konsonantných akordov, resp. akordických štruktúr ako prvku stability je jedným z hlavných princípov minimal music). Ďalším mimoriadne výrazným inšpiračným zdrojom je pre Pärta bezpochyby religiozita a náboženská mystika, a to do takej miery, že býva spolu s H. Góreckým a J. Taverenerom označovaný za predstaviteľa tzv. mystického minimalizmu. To sú v skratke načrtnuté základné východiská aplikované aj pri koncipovaní partitúry skladby *La Sindone*. Skladba bola napísaná pri príležitosti Zimných olympijských hier v Turíne roku 2006, priamu inšpiráciu však skladateľovi poskytlo tzv. turínske plátno – teda plátno, v ktorom podľa legendy zanechalo odtlačok mŕtve telo Krista. Táto inšpirácia nebola azda taká „priama" – hoci Pärt navštívil Turín už roku 2005, plátno nevidel. Mimoriadny dojem na neho však urobilo ticho v edifíciu:

„Počul som ticho, absolútne ticho, až mal človek pocit, že je hluchý – akoby tam niekde vzadu bolo počuť ‚hrmenie' večnosti. Keby sme sa teraz pokúsili ticho ešte stokrát ‚stíšiť', stále by sme boli ďaleko od ticha, v ktorom je ponorené turínske plátno. Pozrel som sa vtedy okolo a čítal som v tvárach modliacich sa ľudí. Sám seba som sa pýtal: ako zhudobniť toto ‚vnútorné' ticho, ticho, ktoré inšpiruje modlitbu? Takto sa zrodila moja skladba La Sindone."

Neskôr, na tlačovej konferencii spojenej s oslavami v Turíne a s premiérou skladby, Pärt vyjadril svoju vieru v autenticitu plátna i odtlačku, ktorý toto plátno obsahuje. Na otázku, či by plátno chcel aspoň raz v živote vidieť, odpovedal s tajomným úsmevom:

„Rád by som, možno v budúcnosti... a možno to nebude potrebné."

Vidíme teda, že skladba je skôr duchovnou víziou, v súvislosti s ktorou je absolútne nepodstatná toľko diskutovaná autenticita kontroverzného plátna. Ide viac-menej o meditáciu nad tajomstvom inkarnácie, ľudskou podobou Boha, utrpením nášho sveta, ktoré nás núti skloniť naše srdcia v tichu, nad tajomstvom vzkriesenia a nezničiteľnou silou ducha.

A táto vízia je vo svojom hudobnom stvárnení mimoriadne sugestívna – ide o jedno z najpôsobivejších diel skladateľa. Začína mohutným zvukovým výlevom evokujúcim bolesť ukrižovania, následne neúprosne zostupujúce akordy v sláčikových nástrojoch pripravujú originálny úsek, v ktorom sa krátke a útržkovité „úlomky" melódie striedajú so vzdialenými údermi bubna a napätými úsekmi ticha. Akoby sa nám tu otváral až nadpozemský pohľad do „hlbokej a oslnivej temnoty". Hudobný priebeh skladby sa postupne zjednocuje v ponurej monumentálnosti a ako keby mizol v temnote. Silné dunenie tympanu a eruptívny nástup orchestra spolu s pálčivou zostupnou témou trúbky pred záverom má priam apokalyptický rozmer. Skladba končí tichým a tajomným akordom e mol.

Druhým dielom, ktoré je na programe tohto koncertu, je *Aquarius* mladého slovenského skladateľa **Andreja Slezáka**, skladba, za ktorú roku 2010 autor získal 2. cenu na prestížnej skladateľskej súťaži Toru Takemitsu v Tokiu. Zaujímavosťou tejto súťaže je, že za výsledky súťaže je zodpovedný jediný porotca – v roku 2010 to bol významný francúzsky skladateľ Tristan Murail. Sám o Slezákovej skladbe hovorí:

„Na začiatku skladby nevyhnutne myslíte na hudbu Ligetiho. Veci sa však rýchlo menia a počujeme pripájanie bohatých harmónií a štruktúr. Taktiež forma je dômyselne vystavaná, pričom je tu všadeprítomný pocit očakávania... Podľa mňa má táto skladba istý druh ‚kozmickej' atmosféry, možno by ste mohli povedať, že je ako sen alebo výlet niekam do neznáma. Je tu množstvo orchestrálnych kontrastov... Bolo vynikajúcim nápadom zredukovať orchester na sláčikovú sekciu a melodický materiál na interval tritónu."

John Coolidge Adams patrí medzi popredných amerických minimalistov (od 90-tych rokov sa sám označuje za postminimalistu), vecný až suchý názov jeho skladby *Harmonielehre* (Náuka o harmónii) z roku

1985 však odkazuje aj na inšpiráciu dielom A. Schönberga (*Harmonielehre* ja názov jeho učebnice z roku 1911), ktorého skladateľské princípy aplikuje a kombinuje spolu s princípmi minimalizmu.

Skladateľ sám hovorí, že priamym podnetom k napísaniu tejto skladby bol jeho sen – počas jazdy autom po Oakland Bay Bridge v San Franciscu videl ropný tanker, ktorý sa náhle zdvihol z vodnej hladiny a vyletel ako raketa Saturn V. Adams tento sen vstrebával a analyzoval 18 mesiacov. Výsledkom bolo dielo, ktoré odzrkadľuje jednotlivé fázy duševného rozpoloženia autora. Skladba má tri časti. Nepomenovaná prvá časť vykazuje typické znaky minimalizmu – repetovaný akord e mol je jej základným materiálom, pričom je prerušovaný motorickými epizódami využívajúcimi Schönbergove harmonické výboje. Tieto epizódy Adams nazýva akordickými „bránami" (*gates*), týmto pojmom označuje priraďovanie nových harmonických úsekov. V priebehu skladby sa objavuje výrazne expresívna melódia vo violončelách a postupne ju preberá celý orchester.

Hlbavá druhá časť, „Amfortasova rana", asociuje jungovský koncept traumy, ktorú prežíva každý z nás: divoká, nespútaná stránka duše je potlačená našou sociálnou výbavou a tento rozkol Jung prirovnáva k rane kráľa Amfortasa z legendy o sv. grále. Adams sa tu vyhýba minimalistickým postupom a smeruje k využitiu až romantickej zvukovosti. Pomaly a neúprosne postupuje hudobný priebeh skladby k dvom príkro disonantným vrcholom – druhý z nich nezaprie príbuznosť s prvou časťou Mahlerovej nedokončenej desiatej symfónie. Pritom napätie v skladbe sa nikdy úplne neuvoľní. Nezahojiteľná rana Amfortasa, ktorá Adamsovi poskytla inšpiráciu na napísanie tejto časti, vynikajúco vystihovala duševné rozpoloženie autora bezprostredne pred vznikom skladby.

Tretia časť má názov „Meister Eckhardt a Quackie" a bola taktiež inšpirovaná snom skladateľa, tentokrát o jeho dcérke Emily, ktorú spolu s manželkou volali Quackie. Vo sne práve malú Quackie nosil na pleciach Meister Eckhardt, mystická postava 14. storočia. V tretej časti sa Adams znova vracia k prostriedkom minimalizmu – k repetitívnemu rytmu s krátkymi útržkami melódie. Dielo končí triumfom tonality – prázdnym akordom in Es.

Branko Ladič

Sobota
5. NOV 19.00
Malé koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu

Österreichisches Ensemble für Neue Musik

Irmgard Messin – flauta
Andreas Schablas – klarinet,
basový klarinet
Horst Hofer – trúbka
Arabella Hirner – perkusie
Nora Skuta – klavír
Manuel de Roo – elektrická gitara
Johannes Sigl – basová gitara
Susanne von Gutzeit – husle
Milan Radic – viola
Peter Sigl – violončelo
Aleksander Gabrys – kontrabas
Jakob Sigl – zvuková réžia

Titus Engel

dirigent

Koncert sa koná s podporou
Rakúskeho kultúrneho fóra
v Bratislave

rakúske | kultúrne | fórum

Fausto Romitelli

Professor Bad Trip (2000)*

Lesson I

Lesson II

Lesson III

---

prestávka

Michael Gordon

I buried Paul (1996)*

Elliott Sharp

Tessalation Row (1986)*

Jozef Kolkovič

Smrť orchidey (2011)**

(dielo vzniklo na objednávku festivalu Melos-Étos)

Postmoderný urbánny mix

Klasická hudba bola dlho vnímaná v opozícii voči rocku, popu a jazzu, ako druhá strana jednej mince alebo víťazstvo apolónskeho princípu rozumu nad dionýzovským iracionálnym princípom viazaným na telesné prežívanie. Na jednej strane premyslená forma, racionálna práca s hudobným materiálom, ktorá v podobe vznešenej klasickej hudby prináša pôžitok mysle, a zmyselný, improvizovaný, spontánny živel reprezentovaný tzv. *nízkymi hudobnými druhmi na strane druhej*. Napriek všetkým snahám o zrovnoprávnenie týchto dvoch svetov zo strany postmoderných myšlienkových prúdov sa to stalo realitou až v poslednej štvrtine dvadsiateho storočia. Dnes žijeme v dobe, keď sú vážna hudba, rock, jazz a pop spojené v akomsi postmodernom urbánnom mixe. Dôkazom toho je tvorba skladateľov namiešaná z koktailu kedysi nespojiteľných prvkov: klasické kompozičné techniky, elektronika, tanečný rytmus, rockový „drive" a mnoho ďalšieho. Inšpirácie skladateľov ako Michael Gordon, Julia Wolfe, David Lang, Elliott Sharp, Evan Zyporin či Steve Martland v tzv. „nízkych" žánroch nie sú čisto len hudobné. Ako si všíma aj Robert Fink vo svojej štúdii *Elvis Everywhere*, afinita k alternatívnym žánrom populárnej kultúry zo strany súčasných skladateľov nie je vecou len estetického cítenia, ale aj svetonázoru či spoločenského postoja súvisiaceho s anarchistickou kritikou spoločnosti (predovšetkým u Elliotta Sharpa je tento moment silný). Skladatelia zaraďovaní medzi rôzne postminimalistické tendencie vo svojom hudobnom jazyku zdôrazňujú agresívnu virtuóznu rytmickú hru na nástrojoch a dokonca sa obliekajú a rozprávajú ako rockeri.

Zvuk Romitelliho

Talian **Fausto Romitelli** je skladateľ orientovaný na európsku tradíciu, predovšetkým francúzsku spektrálnu hudbu Huguesa Dufourta a Gérarda Griseya. Jeho skladateľská poetika je však ďaleko za hranicami európskej avantgardy a privlastňuje si expresívne kvality a surový zvuk rocku a elektroniky. Najdôležitejším hudobným parametrom je u neho farba zvuku. Ako sám opisuje:

„Ťažisko mojich kompozícií spočíva v premýšľaní o zvuku ako o materiáli, do ktorého sa človek ponorí s cieľom dopracovať sa k jeho fyzikálnym a vnemovým vlastnostiam: zrnitosť, hrúbka, pórovitosť, jasnosť, hutnosť a elasticita. Vtedy sa z nich stáva zvuková skulptúra, inštrumentálna syntéza, anamorfóza, transformácia spektrálnej morfológie a nekončiace prúdenie smerom k extrémnym hustotám, skresleniam a ruchom aj zásluhou podpory elektroakustických technológií. Stále väčší dôraz je pritom kladený na vlastnosti zvukovosti neakademického pôvodu a divoký zvuk prevažne metalového pôvodu z určitej rockovej a techno hudby."

Jedným z Romitelliho ťažiskových diel je trilógia *Professor Bad Trip* písaná na prelome milénia a inšpirovaná textami Henriho Michauxa napísanými pod vplyvom halucinogénnych drog. Skladba znie ako nečakané stretnutie psychedelického rocku so spektrálnou hudbou v prostredí neobyčajných zvukových farieb za sprievodu jemných gitarových „vzlykov". Striedajú sa v nej hutné časti zo zvukom celého ansámblu, ktoré sa odrazu rozptýlia do otvorených plôch so vzdušnými elektroakustickými textúrami.

Bang on a Can

Koniec osemdesiatych rokov bol pre experimentálnu hudobnú scénu z prostredia newyorského downtownu plný nových stimulov alebo dokonca začiatkom ďalšej novej éry. V roku 1985 vydal John Zorn svoju prelomovú nahrávku *The Big Gundown,* v ktorej radikálne prerobil a prearanžoval skladby Taliana Ennia Morriconeho. O štyri roky neskôr založil **Michael Gordon** spolu so svojou manželkou **Juliou Wolfe** a skladateľom **Davidom Langom** dnes už kultové zoskupenie Bang on a Can zamerané na šírenie, predvádzanie a nahrávanie súčasnej hudby. Zoskupovalo generáciu umelcov, ktorá vyrastala a bola ovplyvnená predovšetkým postminimalistickými hudobnými prúdmi, špeciálne Louisom Andriessenom, Conlonom Nancarrowom a Harrym Partchom. Ich hudba má zreteľné korene v minimalizme, no kompozície sú omnoho komplexnejšie a často využívajú pulzujúcu energiu rockovej hudby, ako aj výdobytky hudby mimoeurópskych a amerických kultúr. Ich globalizovaná hudba v sebe nesie *„všetky rozdielne myšlienky, ktoré prechádzajú hlavou človeka – je to, ako byť schopný počuť všetku hudbu, ktorá*

hrá kdekoľvek vo svete, v hlave človeka, v rovnakom čase," ako to opisuje M. Gordon. Kompozície prezentované zoskupením Bang on a Can boli kritikou čoskoro označené novým izmom: „totalizmus". Tento termín, ktorý údajne pochádza od priateľky jedného zo skladateľov, vyjadruje spájanie rôznych hudobných štýlov, žánrov a druhov rôznej geografickej proveniencie. Behom deväťdesiatych rokov získal vo svete newyorskej experimentálnej vážnej hudby pomerne výraznú dominanciu. Totalisti svoje skladby komponujú na pozadí podobných rytmických patternov ako minimalisti. Ich štruktúra je však omnoho komplikovanejšia a mnohovrstevná. Hudba totalistov nie je založená na opakovaní melodických modelov, ale vychádza z minimalistickej tradície postupného rozvíjania hudobného materiálu. Tempo a rytmus v týchto skladbách vychádzajú z hudobných prúdov alternatívnej rockovej a popovej scény, z radov ktorej je aj silná poslucháčska základňa hudby totalistov.

Pochoval som Paula

Výsledkom miešania tradičnej inštrumentácie s rockovými inšpiráciami je aj skladba M. Gordona *I buried Paul* z roku 1996, premiérovaná na festivale organizovanom Bang on a Can. Podobne ako v iných Gordonových skladbách (napr. *Four Kings Fight Five* alebo *Thou Shalt!/Thou Shalt Not!*), aj v *I buried Paul* je v napätí proti sebe postavených niekoľko nástrojových skupín hrajúcich súčasne v inom tempe *„v nevyriešiteľnom konflikte"* (Kylle Gann). Skladba je inšpirovaná legendárnou beatlesovkou *Strawberry Fields Forever*, ktorú Lennon písal s cieľom vytvoriť svoju hudobne a technicky najpokročilejšiu skladbu. Výsledná nahrávka je výrazne predabovaná, obsahuje spätné prehrávanie pások, slučky, do tónov skladby významne zasiahlo i použitie ekvalizéra a zvukovej kompresie. V jednom momente sa hudobný tok nachvíľu zastaví, nastane krátka pauza a po nej Lennon povie „cranberry sauce" a pesnička pokračuje. Jeho hlas bol v nahrávacom štúdiu zvýšený o oktávu a väčšina poslucháčov identifikovala slová na nahrávke ako „I buried Paul", teda „Pochoval som Paula". Výsledkom bolo, že mnohí šokovaní fanúšikovia sa dali do hľadania ďalších stôp o údajnej smrti Paula McCartneyho. *„DJ-ovia hrali beatlesovské nahrávky v rádiách odzadu a výsledkom bola veľmi zvláštna hudba a veľa hluku vo vysielaní. Moja skladba je o tomto hluku,"* komentuje Michael Gordon svoju kompozíciu.

„Multi" Sharp

Elliott Sharp, známy americký multiinštrumentalista, improvizátor a skladateľ je od konca sedemdesiatych rokov neoddeliteľnou súčasťou newyorskej experimentálnej scény. Ako hudobník nepozná žánrové hranice, plynule a s ľahkosťou prechádza bluesom, free jazzom, vážnou hudbou a pokračuje až k noisu, hardcoru, kyberpunku a technu. Bol jedným z prvých muzikantov, ktorý vyšiel na pódium len s laptopom v ruke, aby predviedol svoju improvizáciu (projekt *Virtual Stance*, 1986). Na koncertoch amerického downtownu patrí k prominentom bez ohľadu na fakt, že jeho hudba v mnohých vzbudzuje pocity iritácie a označenie *„improvizovaná kakofónia"*, ktoré mu uštedrilo pero Petra G. Davisa v mainstreamovom New York Magazine (1995), nie je prekvapivé a v hodnotení Sharpa ani ojedinelé. Ako mnohí ďalší predstavitelia newyorskej scény, aj Sharp inklinuje k rytmu, ktorý je v jeho skladbách energický, rázny a dôležitý ako tep v žilách.

Od polovice osemdesiatych rokov sú pre neho veľkými inšpiráciami matematika, špeciálne algoritmy a Fibonacciho postupnosť, na ktorej je postavená aj skladba *Tessalation Row*. *„Algoritmus je vlastne súbor pravidiel. Niektoré z nich sú veľmi jednoduché ako v algoritmickej skladbe Digital pre sláčikové kvarteto: máme skupiny rytmov, inštrukciu ako rozostaviť nástroje a ako predvádzať improvizácie medzi rytmami. Je tam len zopár predpísaných riadkov, z ktorých sa dá vytvoriť hudba. V Tessalation Row to je na nižšom stupni: je to presne nakomponovaná skladba v reálnom čase – je presne určené, kedy hráči hrajú a aké vrchné tóny používajú."* Štruktúra skladby je vystavaná na pozadí Fibonacciho postupnosti, v ktorej každé číslo je súčtom dvoch predchádzajúcich. Fibonacciho postupnosť, nazývaná aj zlatá cesta, úzko súvisí aj so zlatým rezom, ďalším matematickým princípom, ktorý našiel širokú odozvu v umení. Už Johannes Kepler upozornil na skutočnosť, že podiel dvoch po sebe nasledujúcich Fibonacciho čísel konverguje k číslu, ktoré bolo známe už od antiky, a označuje sa symbolom Φ (grécke písmeno fí), nazýva sa tiež zlatý rez. Takto to opisuje Sharp v interview S Davidom Braunom v slovinskej Ľubľane v roku 1998.

Od rocku ku klasike a späť

Progresívny rock je neoddeliteľnou súčasťou hudobnej existencie aj ďalšieho skladateľa z programu tohto koncertu – **Jozefa Kolkoviča**,

rodáka z Prešova, ktorý v roku 1979 emigroval do USA. Bol členom rôznych rockových, hardcorových a jazzrockových formácií doma aj v USA, no od deväťdesiatych rokov nadviazal na svoje kompozičné začiatky z čias VŠMU a začal opäť písať vážnu hudbu. Po atonálnych začiatkoch sa jeho kompozičný jazyk postupne menil absorbujúc postmoderné tendencie v súčasnej hudbe. Skladba *Smrť orchidey* je spojením dvoch svetov, ktoré definujú Kolkoviča po celý život: vážna hudba a rock. Autor vznik skladby komentuje takto:

„Podľa mňa je táto skladba definovaná použitím nástrojov, ktoré sa bežne spájajú s rockovou hudbou. Keď som dostal objednávku na túto vec, dostal som aj zoznam nástrojov, ktoré som mal k dispozícii, boli v ňom aj elektrofonická gitara a basgitara. Človek by si myslel, že ako bývalý rockový hudobník už mám niekoľko skladieb, ktoré profilujú tieto nástroje. Práve naopak, jediný raz, čo som napísal niečo pre elektrofonickú gitaru v spojení s vážnou hudbou, to bolo na vysokej škole, keď som s mladíckym elánom začal (a nikdy nedokončil) Aztlan, dvojkoncert pre dve elektrofonické gitary a dvojorchester. Zjavne to bolo podujatie nad moje vtedajšie sily. Doteraz mi je toho trochu ľúto. Hovoriac o mojich vysokoškolských rokoch, ďalšia moja ľútosť sa týka mojej prvej rockovej skupiny Nautilus. Boli sme mladí, hodne sme experimentovali a v období, keď som začal študovať na VŠMU, sme už hrali hudbu, v ktorej sa zotierali hranice medzi rockovou a súčasnou vážnou hudbou. To skončilo prudko, keď som emigroval do Ameriky a z praktických dôvodov sa preorientoval na počúvateľnejšiu, menej zložitú hudbu. Dodnes, keď nad tou skupinou rozmýšľam, dáva mi to pocit niečoho nedokončeného. Smrť orchidey, s použitím materiálu z Aztlanu a Nautilusa, je na jednej strane pokusom úspešne priviesť do cieľa niečo staré a nedokončené. Na druhej strane je to to, o čom umenie bolo vždy, a síce preformovanie minulosti na budúcnosť, ktorá spätne preformuje minulosť. (Mimochodom, Smrť orchidey bol názov mojej nezrealizovanej elektronickej skladby, ako ináč, z vysokoškolských rokov.) Skladba je venovaná Petrovi Sarkocimu a Viktorovi Maťugovi, môjmu prvému gitaristovi a bubeníkovi, ktorí ma ovplyvnili ako hudobníka viac než ktokoľvek iný."

Barbara Tóthová-Rónaiová

Nedeľa
6. NOV 10.30
Mirbachov palác

Peter Katina
akordeón

Jevgenij Iršai
Bahagobu (2011)**

Bryn Harrison
Inner Voice (2001)*

Christian Wolff
Balancing (2002)*

Jozef Podprocký
Rébusy II. (2010)**

Anthony Gilbert
Rose Luisante (2003)*

Sidney Corbett
Supplications of Yasha the Penitent (1998)*

Howard Skempton
Small Change (1985)
Pendulum (1978)*
Under the Elder (1982)*
Cakes and Ale (1984)

Michael Finnissy
Stomp (1978)*

Osud súčasnej vážnej hudby je závislý od ochoty interpretov ponoriť sa do nej, pochopiť ju, experimentovať a hrať navzdory nie vždy dostatočnému oceneniu zo strany hudobnej verejnosti. Súčasná hudba kladie na interpretov často aj skladateľské a improvizačné nároky a vyžaduje flexibilitu pri experimentovaní s rôznymi netradičnými technikami hry. **Peter Katina** týmto výzvam čelí už od svojich študijných čias. Na svojom konte má celý rad domácich i zahraničných premiér a v repertoári niekoľko skladieb, ktoré mu boli dedikované. Jeho recitál na festivale Melos-Étos je ďalšou príležitosťou ukázať, ako sa akordeón etabluje v prostredí súčasnej hudby. Peter Katina ho zostavil ako rôznorodý kaleidoskop prevažne kratších skladieb prezentujúci rozličné polohy súčasnej hudby. Ako svoj výber sám komentuje: *„Dramaturgiu môjho koncertu na festivale Melos-Étos v Bratislave tvoria diela britských a amerických autorov v kontexte dvoch slovenských premiér. Je postavená na kontrastnom prístupe anglosaských i slovenských autorov, ktorí akordeón vnímajú ako element súčasnej hudby pozitívne oprostený od klasického hudobného ‚dedičstva' minulosti a ako avantgardný vyjadrovací prostriedok schopný efektívne tlmočiť rôznorodé autorské predstavy a vízie súčasného hudobného myslenia."*

Britský okruh

V programe koncertu sa predstavia miniatúry štyroch zaujímavých skladateľských osobností pochádzajúcich z Veľkej Británie. V súčasnej pluralite umeleckých prejavov sa však nedá hovoriť o jednoliatosti britskej hudobnej scény a ak má poslucháč nejakú intuitívnu predstavu o tom, čo je „britské", pravdepodobne mu aj tento koncert ponúkne možnosť vzdať sa tohto predsudku. Rovnako ako globálna súčasná hudba, aj britská umelecká scéna ponúka natoľko protichodné postoje, aké reprezentujú Nová jednoduchosť Howarda Skemptona a Nová zložitosť Michaela Finnissyho, ako aj individuálne poetiky Bryna Harrisona a Anthonyho Gilberta.

Kompozície **Bryna Harrisona** neponúkajú veľký priestor na analytické štúdium hudobného materiálu. Jeho hudba je intuitívna a jemná a charakterizuje ju špecifická práca s časom. Harrison vo svojich skladbách narúša predstavu teleologického plynutia času zdôrazňujúc aktuálny moment. Tak je to aj v jeho *„krehkej kompozícii doslova amorfných tvarov a emócií Inner Voice,"* tvrdí Peter Katina. Hoci jeho hudba

je repetitívna, nedá sa hovoriť o minimalistickom opakovaní, ale skôr o pozvoľných obmenách vzájomne príbuzného hudobného materiálu, ktorý plynie ako neidentifikovateľná prírodná hmota pracujúca s nenaplnenými očakávaniami poslucháča. Ako sám skladateľ hovorí: *„Naše očakávanie nám hovorí, že niečo by sa malo zmeniť, ale mňa zaujíma skúmanie toho, čo sa stane, ak sa veci nezmenia."* Aj hudba skladateľa a akordeonistu **Howarda Skemptona** je zastavením v čase, ktoré je však postavené na celkom iných východiskách. Skempton je známym predstaviteľom britskej experimentálnej hudby a jeho skladby muzikológ Hermann-Christoph Müller popísal slovným spojením *„emancipácia konsonancie"*, ktoré sa odvtedy v teoretickej reflexii jeho tvorby ujalo. Na rozdiel od skladateľských reakcií na avantgardu, ktoré viedli k zahusťovaniu a komplikovaniu materiálu, sa Skempton usiluje o pravý opak: zjednodušiť, okresať a očistiť. Jeho hudba so svojou radikálnou jednoduchosťou môže na niekoho pôsobiť až iritujúco, no napriek tomu má množstvo pokračovateľov predovšetkým v radoch mladých skladateľov. Svoje korene nachádza Skempton v experimentálnej hudbe Cagea, Cardewa, Feldmana a La Monte Younga, no rovnako ho inšpirujú aj mimohudobné zdroje, najmä výtvarný konštruktivizmus so svojím dôrazom na formu. Vyhýba sa dramatickým, rétorickým a dekoračným prvkom a komponuje vždy vo vnútri vopred zadaných hraníc sústrediac sa na detail. Na koncerte sa jeho hudba ocitne v ostrom kontraste so skladbou **Michaela Finnissyho**, ktorý je takpovediac jeho protipólom. Ako to komentuje Peter Katina: *„Štyri krátke skladbičky Howarda Skemptona plné insitnej harmónie, jednoduchých melódií a typicky harmonikového sprievodu akordov ľavej ruky vystrieda agresívna energia skladby Stomp (Dupnutie) od Michaela Finnissyho, ktorej extrémna zvukovosť, polyrytmika a ostrá farebnosť predstavujú záver programu."* Michael Finnissy je predstaviteľom a jedným z iniciátorov britského hudobného smeru Nová komplexnosť (New Complexity), ktorý sa datuje od začiatku osemdesiatych rokov. Zastrešuje tendencie autorov ako Nigel Osborne, Harry Halbreich, Richard Barrett, Chris Dench, James Dillon a charakterizuje ho abstraktný disonantný zvuk a využívanie komplikovaných extenzívnych techník. Christopher Fox opisuje ich hudbu ako *„komplexnú mnohovrstvovú hru evolučných procesov, ktoré sa odohrávajú simultánne v každej dimenzii hudobného materiálu."* Finnissy je virtuóznym klavírnym improvizátorom a nesmierne plodným autorom viac než 200 kompozícií, z ktorých mnohé sú

venované práve klavíru s jeho vlastnou interpretáciou. Schopnosť zapísať priebeh improvizácie a neskôr ho opakovať zo zápisu je výnimočná, no táto cesta sa niekedy ukazuje byť riskantnou. Mnohé improvizované kusy strácajú po grafickom fixovaní svoj pôvodný charakter, pretože v zápise sa stratia niektoré ich nuansy v rytme či zvuku, ktoré môžu byť pre danú skladbu práve kľúčové. Nie je to však prípad Finnissyho, ktorý rovnako ako na seba aj na interpretov svojich kompozícií kladie vysoké virtuózne nároky bez toho, aby spadol do akademickej pretechnizovanej improvizácie/kompozície. Naštudovať jeho skladbu je pre interpreta vždy výzva a možnosť ukázať svoje virtuózne a expresívne schopnosti.

Posledným predstaviteľom výberu z britskej hudobnej scény je **Anthony Gilbert**. Narodil sa v Londýne a jeho tvorivé začiatky boli poznačené vplyvom hudobného myslenia Albana Berga a európskej hudobnej avantgardy s jej vlastným sústredením sa na formu a štruktúru kompozície. Počas svojej vyše 60-ročnej skladateľskej práce však postupne nachádzal aj ďalšie hudobné inšpirácie a jeho spojitosť s britskou avantgardnou scénou dnes už nie je natoľko jednoznačná. Podrobne sa venoval štúdiu hudby severnej Indie, ako aj pôvodnej hudby pochádzajúcej z Indonézie. Jeho súčasný hudobný jazyk definujú všetky tri tradície. *„Skladba Rose Luisante, ktorej štruktúra je inšpirovaná symbolom ruže v mozaikovom gotickom okne katedrály v Bayeux v Normandii, je dielo ovplyvnené stredovekou mystikou a Orientom,"* vysvetľuje Peter Katina.

Američania Wolff a Corbett

„Vždy si hovorím, že moja hudba je písaná pre potopené mesto Atlantis. Je príliš experimentálna pre Američanov a trochu prisladká pre Európanov," vraví o svojom komponovaní **Sidney Corbett**, americký skladateľ, ktorý v súčasnosti žije v Berlíne a mal to šťastie študovať po boku Györgya Ligetiho. Jeho hudba má v sebe čosi americky prístupné, no v mnohých aspektoch nadväzuje aj na európsku avantgardu. Na koncerte odznie jeho *„melancholická výpoveď Supplications of Yasha the Penitent (Prosby kajúcnika Jašu) na pamiatku spisovateľa Isaaca Bashevisa Singera"* (Peter Katina). **Christian Wolff** sa narodil vo Francúzsku, no v roku 1941 emigroval spolu so svojimi rodičmi do USA. Už ako 16-ročný navštevoval hodiny kompozície u Johna Cagea a rýchlo sa pridružil

k jeho umeleckému okruhu, ktorý zahŕňal skladateľov ako Earle Brown a Morton Feldman, klaviristu Davida Tudora a choreografa Mercea Cunninghama. Wolffova hudba znie surrealisticky, je v nej niečo známe, ale aj veľmi cudzie, má poriadok, no podlieha neustálym drsným prerušeniam. Cage o nej hovoril, že znie ako klasická hudba nejakej neznámej civilizácie. Hoci Wolff je predstaviteľom americkej akademickej elity a trávil dlhé roky štúdiom, jeho hudba nie je ani prinajmenšom akademická. Práve naopak, trpezlivo sa vymyká možnostiam zaradenia do hudobného smeru či školy. Skladateľ Frederic Rzewski upozorňuje, že Wolffove skladby sú určené ešte viac ako na počúvanie na interpretáciu. Aj Peter Katina si pre svoj recitál vybral jeho *„odvážnu avantgardnú skladbu Balancing, ktorej časť tvorí i grafická partitúra s nevyhnutnou kompozičnou účasťou interpreta"*. Improvizácia je u Wolffa jedným z najvýznamnejších elementov a je silne prepojená aj s jeho politickým presvedčením. Jeho improvizačné hry pri kolektívnej improvizácii majú pravidlá, no sú podmienené demokratickým princípom rovnocennosti jednotlivých hráčov. Výsledky, ku ktorým sa od začiatku šesťdesiatych rokov v oblasti možností riadenej improvizácie dopracoval, boli dôležitými impulzmi pre osobnosti mladšej generácie na čele s Johnom Zornom.

Dve slovenské premiéry

Hovoriť o **Jozefovi Podprockom** len ako o slovenskom skladateľovi je neúplné vyjadrenie, pretože jeho tvorba je úzko viazaná na východoslovenský región. Na jednej strane sú to kompozície inšpirované štúdiom historických prameňov, predovšetkým *Pestrého zborníka*, ktorý zachytáva staročia staré diela skladateľov pôsobiacich na východnom Slovensku, a na strane druhej celý rad jeho skladieb venovaných popredným východoslovenským interpretom. Jedným z nich je aj Peter Katina. Spolupráca skladateľa a akordeonistu vyústila tento rok do vydania spoločného CD *Jozef Podprocký: Works for Accordion* (Hevhetia) a viedla aj k vzniku novej skladby, ktorú Katina uvedie na svojom koncerte. *„Autor sa rozhodol vytvoriť nové dielo pre akordeón a napísal voľné ‚pokračovanie' cyklu Rébusy. Nové Rébusy II. sú voľným cyklom piatich miniatúr, ktorých východiskový hudobný materiál je opäť založený na hudobných kryptogramoch mien slávnych hudobných osobností. Na rozdiel od prvej série, kde boli kryptogramy relatívne ľahko dešifrovateľné,*

tentoraz ich identifikácia vyžaduje fantáziu a skúseného poslucháča," komentuje Katina. Podprocký je skladateľom, ktorý je verný tradíciám a hoci skladateľské experimentovanie šesťdesiatych rokov pozitívne vnímal ako poslucháč, do jeho hudobnej reči významne nepreniklo. Podľa svojich slov vychádza skôr zo Stravinského výroku *„hudba, ak má byť hudbou, musí spievať a tancovať"*. Podprocký je svojím hudobným myslením modernista racionálne pracujúci s úspornými výrazovými prostriedkami v prostredí rozšírenej tonálnej harmónie a nezriedka siaha aj po folklórnych a modálnych prvkoch.

Ani **Jevgenij Iršai** nie je výsostne bratislavským, resp. slovenským skladateľom, hoci je už od roku 1993 členom Spolku slovenských skladateľov a posledné dve desaťročia aktívne dopĺňa spektrum skladateľských osobností na Slovensku nielen vlastnou tvorbou, ale aj ako pedagóg. V jeho tvorbe cítiť nadväznosť na ruské hudobné prostredie, z ktorého pochádza a kde aj absolvoval svoje hudobné vzdelanie ako klavirista a skladateľ. Iršaiova kompozičná práca z pohľadu harmónie, melódie a rytmu nadväzuje na európsku hudobnú tradíciu, v rámci ktorej dosahuje vysokú remeselnú vycibrenosť. Jeho silnou stránkou, ktorá ho ako skladateľa charakterizuje, je však predovšetkým energickosť, temperament a intenzita výrazu. Iršaiove skladby otvárajú poslucháčovi priestor pre mimohudobné asociácie a priamočiare emocionálne prežívanie. *„Pre mňa je dôležité, aby moja hudba ľudí upútala a nenudila. Preto v nej musí byť neustály tok života, nesmie byť mŕtva,"* komentuje skladateľ jednu zo svojich priorít v rozhovore pre denník SME (26. 11. 2009). *„Skladba Bahagobu od Jevgenija Iršaia svojím názvom pripomína jazykolam a jej názov by vraj mohol niečo znamenať v indickom alebo mongolskom jazyku, ako napoly vážne tvrdí jej autor, no na rozdiel od Rébusov nepracuje s kryptogramami. Jej názov je výsledkom určitých číselných kombinácií aplikovaných na abecedu a skladba samotná je pútavou exkurziou do sveta rôznych farebných polôh nástroja prezentujúceho striktnú, ale pritom bohatú hudobnú štruktúru,"* opisuje dielo Peter Katina.

Barbara Tóthová-Rónaiová

Nedeľa
6. NOV 20.00
A4 – nultý priestor

Marco Fusinato
elektrická gitara a elektronika

PIVIXKI
Anthony Pateras
klavír
Max Kohane
bicie nástroje

Marco Fusinato

---

prestávka

PIVIXKI

Hudobný chameleón

Austrálčan **Anthony Pateras** sa behom niekoľkých rokov stal medzinárodne uznávaným improvizátorom, skladateľom a hráčom na klavíri so slabosťou pre elektroniku. Jeho hudobná poloha je medzižánrová, pohybuje sa, ako to sám charakterizuje, *„od sólovej hry v orchestri k elektroakustickej improvizácii a od dirigovania ku grindcorovému klavíru"*. Využíva súčasné kompozičné techniky, improvizáciu, elektroniku, no tvorí aj na pomedzí rocku, hardcoru a noisu. Preto spolupracuje s rozličnými postavami z oblasti nonkonformnej hudby a svoje albumy vydáva na labeli Johna Zorna Tzadik, ďalej na Editions Mego zameranom na elektroniku, ako aj na metalovom Southern Lord. Ako improvizátora v projekte *Pivixki* ho charakterizuje predovšetkým prudký energický vklad do hry, záľuba v rôznych farbách zvuku, perkusívnych možnostiach klavíra a komplikovaných polyrytmických štruktúrach. Svoj improvizovaný hudobný svet skladá z freejazzovej improvizácie, xenakisovských rytmov a farieb, ambientných plôch a ohlušujúcej energie noisu. Klavír ukazuje v novom, nezvyčajnom svetle, pretvára ho do podoby drsného, hlučného, zdivočeného, živelného a farebne rôznorodého zvukového média.

Projekt Pivixki

Pivixki je pôvodne duo Anthonyho Paterasa a neobyčajne schopného hráča na bicích nástrojoch **Maxa Kohana**. Sebavedomý a charizmatický Pateras, ktorý býva obyčajne v rozhovoroch pomerne stručný, tento projekt na požiadanie popísal jedinou vetou: *„Bicie a klavír v kombinácii, ktorá nemusí byť na prvý pohľad pochopiteľná, no po niekoľkých pesničkách dáva úplne zmysel."* Obaja Austrálčania majú na svojom konte množstvo živých koncertov a dva albumy: *S/T* (2009) a *Gravissima* (2010). Max Kohane je na hardcorovej punkovej scéne v Austrálii pojmom. V kapelách hrá od svojich dvanástich rokov a je známy svojím intenzívnym, rýchlym a dynamickým štýlom balansujúcim medzi chaosom a precíznou zručnosťou. Predskokanom dua Pivixki bude noiser, vizuálny umelec a hráč na elektrickej gitare a elektronike **Marco Fusinato**, ktorý svojím vystúpením doplní spektrum experimentálnych hudobníkov z Austrálskeho Melbournu. Fusinato spolupracuje už niekoľko rokov aj s Paterasom, s ktorým tvorí duo v noisovom projekte

POLETOPRA. Ako vizuálny umelec sa realizuje aj tvorbou grafických partitúr, ktoré spochybňujú schopnosť notového písma zachytiť zvukové dianie súčasnej hudby. Jeho oficiálna webová stránka v sekcii životopis obsahuje len strohý údaj o roku narodenia. Ani v iných odkazoch na stránke nenájdete zbytočné komentáre k jeho umeniu, len voľne za sebou radené plagáty dokumentujúce akcie, ktorých sa zúčastnil. Dá sa z nich vyčítať, že Fusinato má za sebou množstvo sólových aj kolektívnych výstav po celom svete, ako aj živých noisových koncertov a CD. Jeho verzia noisu je ničím nezjemňovaný a neprikrášľovaný technický hluk, ktorý nekompromisne plynie v mase často bez rytmických elementov, ktoré by jeho tok na chvíľu prerušili. Štuple do uší sa môžu stať príjemnou pomôckou pre bezproblémové vnímanie intenzívneho zážitku z koncertu.

Skladateľ verzus improvizátor – kto je viac?

Anthony Pateras, takpovediac líder večera a spájajúci článok oboch ďalších zúčastnených hráčov, sedí na oboch stoličkách – píše notovanú hudbu a zároveň improvizuje v najrôznejších formáciách. Práve táto druhá poloha je však u neho omnoho silnejšia a možno aj kvalitnejšia. V očiach odbornej hudobnej verejnosti je improvizácia v porovnaní s kompozíciou často ešte aj v súčasnosti chápaná ako čosi podradnejšie alebo prinajmenšom podozrivé. Závisí to však od uhla pohľadu. Improvizujúci hudobníci, či už na poli free jazzu, noisu alebo rozličných nekonvenčných hudobných žánrov, posunuli možnosti jednotlivých nástrojov ďaleko za medze grafického záznamu bez ohľadu na rôzne pokusy o jeho modernizáciu a rozšírenie. Len ťažko sa dá vyvrátiť fakt, že individuálny zvukový svet jednotlivých hráčov, ako aj rozličné tvorivé formy interakcie medzi hudobníkmi v improvizujúcich zoskupeniach, udávajú už prinajmenšom 60 rokov tón jednej životaschopnej vetvy hudobného umenia. Improvizácia a kompozícia sú dvoma svetmi, ktoré sa v mnohých bodoch prekrývajú. Nemusíme ich stavať proti sebe, no oba si vyžadujú iný poslucháčsky prístup.

Toto som ja!

Improvizácia je podľa slov Dereka Baileyho „umením bez diela", nie je umeleckým produktom, ale životom v danom okamihu. Hudobník na pódiu predostiera svoje myšlienky „tu a teraz", bez vopred určenej formy a potreby materiálnej fixácie, *„pracuje tak, že okamih predvedenia je jediným bodom, v ktorom existuje"* (Eddie Prèvost). Aj Pateras prichádza na pódium a hrá akoby hovoril: „Toto som ja!" bez ďalších posolstiev alebo intelektuálneho balastu. Ukazuje hudbu nie ako výsledok cieľavedomej činnosti, ale ako ukážku určitej formy svojho bytia, ktorej nechýba sústredenie, zanietenosť a naliehavosť výpovede.

Metafora ako nutnosť

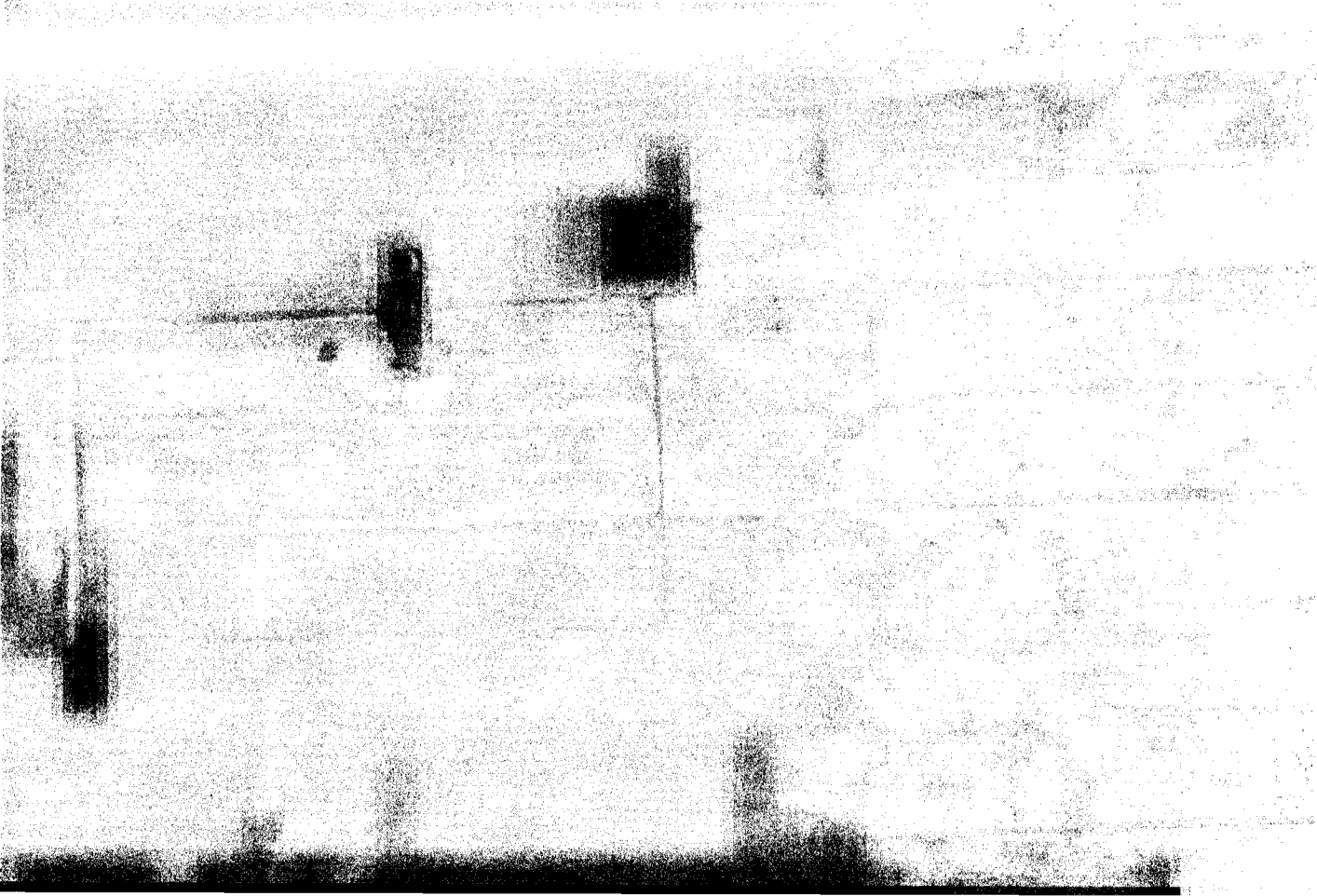
Kvalitná improvizovaná hudba sa so svojou živelnosťou, spontánnosťou a „ustavičným teraz", do ktorého „klincuje" svojich poslucháčov, nezmestí do bežnej muzikologickej terminológie aplikovateľnej na súčasnú notovanú hudbu. Teoretická reflexia tohto druhu hudby sa preto často nesie v jazyku metafor a prirovnaní, zatiaľ čo jedinými záchytnými bodmi sú tradície vytvorené prelomovými improvizátorskými osobnosťami, ktoré môžu poslúžiť ako pojem. Platí to aj o mnohých recenziách na vystúpenie formácie Pivixki. Napríklad Karina Halle sa vo svojej recenzii na ich koncert v San Franciscu v máji tohto roku pokúša skôr vylíčiť atmosféru koncertu a charakter hudby ako zaraďovať hudobný jazyk hráčov do teoretických škatuliek, pretože to pravdepodobne ani nie je možné: *„Pateras bol ako neúnavný, závratne sa rútiaci stroj rýchlych prstov a veľkých úsmevov, majster klávesov, ktorý vyludzoval zvuky, o ktorých by som si nikdy nepomyslela, že z klavíra môžu vzísť. Bubeník Kohane svojím vytrvalým búchaním a šialeným búšením vytváral klasickej elegancii Paterasovho klavíra vynikajúce pozadie."*

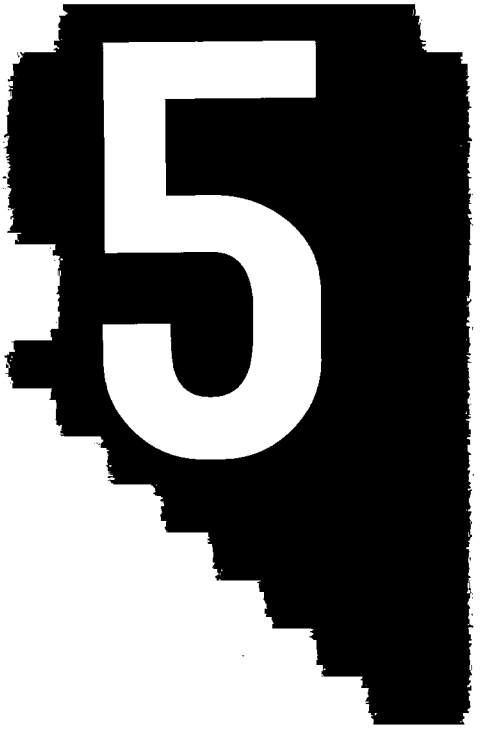
Improvizácia je mentálny stav

V improvizácii je niečo rituálne, telesné, vyžívajúce sa. Otázky vedenia hlasov, harmonických funkcií, práce s rytmom sú len akousi bazálnou štruktúrou, ktorá je, napokon, v plynúcom toku hudby aj tak len ťažko postihnuteľná, keďže partitúra nejestvuje. To, čo je na improvizovanej hudbe v skutočnosti zaujímavé, sú rozličné spôsoby formovania

a smerovania tohto „hudobného toku", čo však nie je jednoduché exaktne slovne zachytiť. Niektorí muzikanti hovoria, že improvizácia nie je činnosť, ale mentálny stav. Peter Niklas Wilson vo svojej knihe o improvizovanej hudbe si pre tento mentálny stav požičiava metaforu „plynutia", ktorú psychológ M. Csikszentmihalyi opísal takto: *„Plynutie označuje celostné zmyslové vnímanie, ktoré nastane, keď konáme s totálnym nasadením, stav, v ktorom podľa vnútornej logiky, nevyžadujúcej nijaký vedomý zásah z našej strany, nasleduje jedno konanie za druhým. Tento stav zažívame ako jednotné plynutie od jedného okamihu k druhému. V tomto stave cítime, že neexistuje rozdiel medzi nami a okolím, vzruchom a reakciou, minulosťou, prítomnosťou a budúcnosťou."* No a s „totálnym nasadením" môžeme u muzikanta, akým je Pateras, určite počítať.

Barbara Tóthova-Rónaiová





Piatok
7. NOV 19.00
Zrkadlová sieň
Primaciálneho paláca

Melos Ethos Ensemble

Cyril Šikula – flauta, altová flauta
Dagmar Kamenská – flauta
Róbert Krchniak – hoboj, heckelfón
Fie Schouten – klarinet, basový klarinet, kontrabasový klarinet
Jozef Eliáš – klarinet
Peter Kajan – fagot
Karol Nitran – lesný roh
Rastislav Suchan – trúbka
Mikuláš Duranka – trúbka
Michal Motýľ – trombón
Nikolaj Kanišák – tuba
Emil Machain – bicie nástroje
Lukáš Krejčí – bicie nástroje
Adriana Antalová – harfa
Andrea Bálešová – klavír, elektrický klavír, syntetizátor
Peter Mikula – elektrický organ
Juraj Griglák – basová gitara
František Király – sampler
Zuzana Paštéková – husle
Johana Motýľová – husle
Peter Vrbinčík – viola
Katarína Kleinová – violončelo
František Výrostko – kontrabas

Daniel Gazon

dirigent

RE:NEW MUSIC
Bringing the best of new music across Europe

Heiner Goebbels

Samplersuite zo „Surrogate Cities" (1994)*

Sarabande / N-touch
Allemande / Les Ruines
Courante
Gigue
Bourée / Wildcard
Passacaglia
Chaconne / Kantorloops
Menuet / L'Ingenieur
Gavotte / N-touch remix
Air / Compressionen

---

prestávka

Petr Kofroň

Magor (2008)*

Jukka Tiensuu

Ikisyyt (2008)*

Giacinto Scelsi

Pranam II (1973)*

Podľa vlastných slov skladateľa **Heinera Goebbelsa** je jeho skladba *Surrogate Cities* (*Náhradné mestá*) pokusom o priblíženie sa fenoménu mesta z viacerých strán. Je to materiál o metropolách, ktorý sa nahromadil bez zreteľa na čas a vývoj. Tento zaujímavý projekt vznikol roku 1994 a je pokusom o realistické vykreslenie atmosféry moderného veľkomesta s jeho rozpormi, kladmi a zápormi. Dielo bolo inšpirované textami, ale aj maľbami a mimohudobnými zvukovými podnetmi. Skladateľ sa tu pokúsil skombinovať zvuk orchestra s cudzími zvukmi a hlukom. Z hľadiska štruktúry je dielo *Surrogate Cities* zložené z piatich častí, resp. skladieb – *Samplersuite, The Horatian – Three Songs, C&D, Surrogate a In The Country of Last Things.*

Samplersuite sa skladá z desiatich úsekov, ktoré sú pomenované podľa tancov – častí barokovej suity, pričom každá z častí obsahuje zvuky netradičné pre bežný súbor. Jej námetom sú literárne, architektonické, politické a historické aspekty mesta a jeho symbolov. Suita je prierezom kultúrnych dejín mesta, v ktorom majú svoje miesto úlomky, zapadnuté spomienky, ruiny, ale je aj aktuálnym pohľadom na proces vzniku týchto javov. Samplované zvuky (z Berlína, New Yorku, Tokia, Lyonu, Sankt Peterburgu atď.) obsahujú industriálne ruchy (alebo elektronicky upravenú hudbu javiacu sa ako ruch), ruchy subkultúr a „historické" ruchy, napr. citát Scarlattiho v Allemande, barokový chorál v Gigue či zašumené záznamy z 20-tych a 30-tych rokov evokujúce zašlú kultúru židovských kantorov. Skladateľove asociácie, krajne subjektívne, majú reálny základ a napriek istej kontroverznosti potvrdzujú pozitívny obraz moderného mesta. Podľa skladateľových slov nebolo jeho zámerom jednoduché konštatovanie skutočnosti, ale pokus „čítať" moderné veľkomesto a preniesť niektoré princípy a niečo z architektúry do hudby...

Český skladateľ **Petr Kofroň** taktiež nečerpá iba z „tradičných" východísk „klasickej" hudby. Okrem toho, že v 70-tych a 80-tych rokoch sa priklonil k až primitívnej diatonike a výrazne sa zaoberal dielom Izáka O. Dunajevského, mimoriadne populárneho sovietskeho skladateľa známeho svojimi operetami a populárnymi piesňami, v 80-tych rokoch našiel nové inšpirácie vo filozofii svojrázneho Angličana Aleistera Crowleyho (1875 – 1947), na základe ktorej sa začal venovať rituálnym kompozíciám a postupne smeroval až k agresívnej hudbe. Na druhej strane, Kofroň mal blízko aj k undergroundu. Práve verše básnika a niekdajšieho ideového vodcu českého undergroundu Ivana Martina Jirousa (*1944), prezývaného Magor, inšpirovali skladateľa

k napísaniu tejto skladby. Kofroňovo zhudobnenie je energické a mimoriadne sugestívne, pôsobivé sú ostré kontrasty sláčikových a dychových nástrojov, pričom celok dotvára rocková dynamika. Hudba vynikajúco dopĺňa celkový dojem z mimoriadne expresívnych Jirousových veršov („Doma seš tam, kde se oběsíš!" atď.).

Jukka Tiensuu patrí k priekopníkom „modernizmu", aj s jeho prispením sa vtedajšie veľmi konzervatívne Fínsko otvorilo novým štýlom a technikám. Skladateľova otvorenosť charakterizuje jeho mimoriadne široké spektrum záujmov. Zaoberá sa všetkými aspektmi avantgardy, čerpá z najrôznejších štýlových elementov – serializmu, mikrotonality, elektronickej hudby, pričom využíva celé spektrum nových hráčskych techník. Elektronická hudba je neoddeliteľnou súčasťou jeho skladateľského vyjadrovania, sám založil štúdio elektronickej hudby. Pritom je Tiensuu vynikajúcim čembalistom a odborníkom na barokovú interpretačnú prax, venuje sa aj dirigovaniu. Medzi jeho najvýznamnejšie kompozície patrí trilógia *Alma* (1995 – 1998) pre symfonický orchester a elektronické nástroje, ide o tri nezávislé kompozície *Himo, Lumo, Soma*. Ďalej je to *Tokko* (1987) pre ženský zbor a magnetofónový pás. Skladbu *Arsenic and Old Lace* (1990) pre sláčikové kvarteto a čembalo napísal pre známy súbor Arditti Quartet. Skladba *Nemo* (1998) vznikla na objednávku IRCAM, skladbu *Musica ambigua* koncipoval ako suitu pre barokové nástroje. Jukka Tiensuu o svojej tvorbe hovorí: *„Nepíšem hudbu, aby som splnil ‚skladateľskú povinnosť' ohľadom pravidelného zásobovania koncertného repertoáru. Myslím, že v našej dobe má každé dielo špecifický dôvod na to, aby vzniklo"*.

Giacinto Scelsi, jeden z najosobitejších zjavov v dejinách hudby 20. storočia, sa od ostatných skladateľov tohto koncertu výrazne generačne odlišuje. Jeho prístup k hudobnému materiálu bol samozrejme veľmi svojský. Scelsiho vyspelý štýl charakterizuje predovšetkým koncentrácia na prácu s jedinou notou, čo skladateľ kombinuje s majstrovským zmyslom pre formu. Jeho *Quattro pezzi per orchestra* (Štyri kusy pre orchester, 1959), každý z nich koncipovaný na jedinej note, zapôsobili priam revolučne. Ide o mimoriadne jednoduchý až elementárny prostriedok – prácu s jedným tónom založenú na mikrotónovom vlnení, náznakoch harmónie a zmene timbru a dynamiky. Scelsiho skladateľský vývoj, resp. obdobie po dosiahnutí skladateľskej zrelosti rozdeľujeme do piatich tvorivých období. Prvé bolo charakteristické predovšetkým klavírnou tvorbou – Scelsi bol sám virtuóznym klaviristom –,

pričom využíva princípy dodekafónie, prvky neoklasicizmu a neobaroka, výrazne sa zaoberá kontrapunktom. Neskôr pribúda záujem o východné kultúry, čo značne ovplyvnilo jeho ďalší vývoj – skladateľ využíva repetitívne štruktúry, rezonančné efekty a klastre. V ďalšom tvorivom období sa Scelsiho skladateľský štýl stáva koncentrovanejší. Práve z tohto obdobia pochádza jeho dielo *Quattro pezzi per orchestra* (1959). Tretie obdobie charakterizuje záujem o vokálnu tvorbu (*Canti del Capricorno*, 1962), štvrté prekvapí návratom k tonalite a klasickej latinskej lyrike. Posledné obdobie znamená návrat k tvorbe pre klávesové nástroje (*In nomine lucis* pre organ, 1974, *Aitsi* pre preparovaný klavír, 1974).

Skladba *Pranam II* vznikla roku 1973 a patrí do štvrtého tvorivého obdobia. To sa začína v roku 1970 čisto tonálne koncipovanou *Antifonou* pre sólový tenor a osemhlasný ženský zbor. Pre skladbu je charakteristická prísna forma a jednoduchá až strohá melodika, podobne ako pre nasledujúce dielo *Tri latinské modlitby* (taktiež 1970). Vo všeobecnosti môžeme povedať, že skladby tohto obdobia charakterizuje mimoriadna stručnosť, a to vzhľadom na ich dĺžku a rozsah, ako aj využitie hudobných prostriedkov. Množstvo skladieb písal Scelsi v pároch (*Dve skladby pre sólové husle, Dve skladby pre sólové violončelo, Dve skladby pre kontrabas*) alebo pre duetá (pre dvoje huslí, violončelo a kontrabas, dva kontrabasy). Taktiež vokálne diela z tohto obdobia sa zjavili v dvojiciach – *Pranam I* pre hlas a komorný orchester (1972) a *Pranam II* pre komorný orchester (1973). Pranam znamená indiánske gesto pozdravu, skladba *Pranam II* je pritom predovšetkým retrospektívnym pohľadom skladateľa na vlastnú tvorbu. Zaujímavá je interpretačná poznámka: *„Tempo a všetky poznámky musia byť dodržané. Istý stupeň flexibility vo frázovaní je nutný vzhľadom na vytvorenie dojmu dýchania (nádych, výdych, atď.) alebo obrazu morských vĺn."* Túto poznámku je možné aplikovať v princípe na všetky diela štvrtého tvorivého obdobia skladateľa.

Branko Ladič

Utorok

8. NOV 20.00

Divadlo Aréna

Ryoji Ikeda

Koncert sa koná v spolupráci
s Divadlom Aréna

DIVADLO ARÉNA

BRATISLAVSKÝ SAMOSPRÁVNY KRAJ

Kýchnutie faxu

Keď obyvateľ Podunajských Biskupíc vyjde v noci na balkón, stane sa svedkom neopakovateľného, prevažne analógového koncertu zvukov poskladaných z neutíchajúceho súvislého cvrlikania cvrčkov, občasného hluku náhodne prechádzajúceho auta, slabého vŕzgania pedálov starého bicykla, húkajúcej sirény sanitky v diaľke, a to všetko na pozadí zvláštneho, mierne znepokojujúceho basového tónu, ktorý takmer neustále vysiela továreň Slovnaft. Sú to zvuky zaspávajúceho života jednej mestskej štvrte so všetkými myšlienkami, emóciami a asociáciami, ktoré daný moment evokuje. *Datamatics* (2006) japonského technominimalistu **Ryojiho Ikedu** prináša podobný svet zvukov a obrazov v jednej jeho možnej digitálnej verzii. Je to dych, tep, štikútanie, povzdych či kýchnutie digitálnych prístrojov s nie celkom vyjasneným účelom použitia. Počujete kliknutie myšou, zašramotenie faxu odosielajúceho správu, tikanie, hluky potichu pusteného nevyladeného rádia, sínusový tón v digitálnom svete, kde bytie nahrádzajú dáta a udalosti reprezentuje tok dát. Všetky tieto dáta sa dajú „preložiť" a tým aj zhmotniť do zvukovej a vizuálnej podoby, čím vzniká nový digitálny svet v podobe audiovizuálneho koncertu (zážitku), ktorý umožňuje poslucháčovi byť na chvíľu pri tom.

Projekt datamatics

„Datamatics je umelecký projekt skúmajúci možnosti vnímania neviditeľnej multisubstancie dát, ktoré prenikajú naším svetom. Je to séria experimentov v rôznych formách – audiovizuálne koncerty, inštalácie, publikácie a CD nosiče –, ktoré sa pokúšajú materializovať čisté dáta," píše sa na oficiálnej webovej stránke Ryojiho Ikedu. Projekt vznikol v roku 2006 a odvtedy sú jeho jednotlivé výstupy (*data.tron, data.matrix, data.film, data.spectra* a iné) s úspechom prezentované po celom svete predovšetkým v prestížnych centrách pre súčasné umenie, nevynímajúc londýnsku Tate Modern, tokijské Múzeum súčasného umenia, parížske Centre Pompidou, ale aj významné medzinárodné festivaly ako Ars Electronica. Na tohtoročnom festivale Melos-Étos bude predvedená aktuálna verzia audiovizuálneho koncertu *datamatics [ver 2.0]* obohatená o novú druhú časť. Autorom projektu je Ryoji Ikeda, ktorého technicky podporujú počítačoví grafici a programátori Šohei Macukawa, Norimiči Hirakawa a Tomonaga Tokujama.

Extrémny minimalizmus

Ryoji Ikeda vychádza zo starej známej múdrosti, podľa ktorej je menej vždy viac. Nebráni sa hoci aj desaťminútovému skúmaniu jednoduchého zvuku, ktorý pomaly, postupne a nenápadne transformuje svoju farbu alebo dynamiku. S trpezlivosťou, ktorou si vyslúžil prívlastok extrémny technominimalista, redukuje výrazové prostriedky na minimum, kombinujúc jeden až tri zvuky pozvoľna podliehajúce jemným zmenám. Jeho „mikrosémantika" (ako to nazýva teoretik Torben Sangild) počíta s napätím, ktoré vyvoláva práve extrémna redukcia zvukového materiálu. Každá, čo i len mierna zmena zvukovej reality kompozície je potom vnímaná ako expresívne gesto. Nečakaný a neúprosný nástup extrémne hlasných zvukov, kvôli ktorým sa odporúča absolvovať koncert so štupľami v ušiach, pôsobí v kontraste s jemnými ambientnými plochami sugestívne, znepokojujúco a dráždivo.

Nie je to improvizácia

Ikedov perfekcionizmus mu nedovoľuje oddať sa voľnej improvizácii, ako to robí mnoho jeho umeleckých kolegov. Na koncerte *datamatics* sa v reálnom čase odohráva len jemná manipulácia vopred dômyselne pripraveného materiálu. *„Mám rád Johna Zorna, Freda Fritha aj inú improvizáciu, ale cítim, že to nie je nič pre mňa. Moje inštalácie a koncerty majú dosť presný zámer a potrebujem mať nad vecami úplnú kontrolu. Tá predstavuje najkratšiu cestu k výsledku. Život je krátky a chcem toho stihnúť čo najviac. A som aj tak trochu lenivý,"* komentuje Ikeda.

Chyba nie je vo vašom prijímači

Od čias McLuhana, ktorý veril, že človek je psychologicky spojený s nástrojmi, ktoré používa, sa na technológie dívame ako na extenzie telesných orgánov človeka, pretože predlžujú jeho zmysly. Zdá sa však, že k umeniu dochádza vo chvíli, keď v technológii nastane chyba. Stroj sa pokazí, stráca svoju funkčnosť a je viditeľný vo svojej nahej, nezmyselnej realite. V elektronickej a noisovej hudbe sú chyby, poruchy, rušivé signály a nedokonalosti konštitutívnymi prvkami diela a to isté platí aj pre ich vizuálnu prezentáciu zo strany VJ-ov. Umelecká tvorba

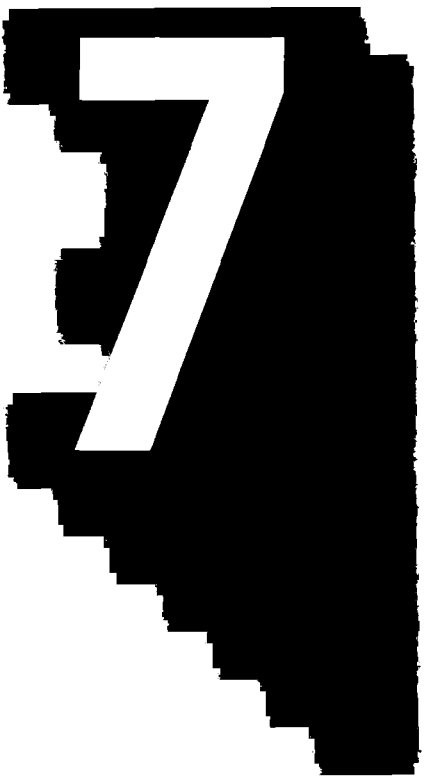
je v tomto prípade procesom vznikajúcim v reálnom čase, ktorý zodpovedá interakcii medzi človekom a nedokonalosťami stroja.

Tok dát je súčasťou dnešného sveta rovnako ako vzduch, ktorý dýchame. Množstvo dát je pritom natoľko objemné a ich tok taký komplikovaný, že všetky informácie, ktoré ako spoločnosť máme, sa k jednotlivým ľuďom dostávajú často vo forme chybných a rušivých impulzov tak, ako ich prezentuje Ikeda.

Semiotický šum

Pridanou hodnotou každého podobného zvukového zážitku z oblasti elektronickej hudby je jeho teoretická reflexia, ktorá naň nabaľuje množstvo stále nových významových vrstiev vychádzajúcich z filozofie kyberkultúry, elektronickej hudby, nových médií, audiokultúry, teórie noisovej hudby či VJ-ingu. Semiotické analýzy jednotlivých diel si žijú svojím vlastným životom zdanlivo nezávisle od zvukového sveta, ktorý opisujú, a občas sa zdá, že text o jednom audioumelcovi by rovnako dobre sedel aj na umelca so značne inou poetikou žijúceho na celkom inom konci zemegule. Teória je tak pôvodcom podobných šumov, hlukov a záplavy významov ako hudobná produkcia subkultúr, ktorých je súčasťou. Je to iný, zatiaľ ešte stále nový a pomerne zaujímavý svet.

Barbara Tóthová-Rónaiová



Streda
9. NOV 17.00
Malé koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu

VENI ACADEMY

Kornél Fekete Kovács
dirigent

Koncert sa koná v spolupráci s Medzinárodnou spoločnosťou pre súčasnú hudbu – Slovenská sekcia

Peter Groll
Fontana MIX (2011)

Ivan Buffa
Labyrinth (2011)

František Chaloupka
The Book of Sand (2011)

Bálint Bolcsó
Ária (2011)

Michal Palko
Fujover the Fountain Square (2011)

Balázs Horváth
Magnety I/c (Crux) (2011)

Louis Andriessen
Workers Union (1975)

VENI ACADEMY je celoslovenský ansámbel so zameraním na interpretáciu hudby 20. a 21. storočia. Iniciátormi tejto myšlienky sú Marián Lejava, Daniel Matej a Ivan Šiller (kľúčoví členovia VENI ensemble), pričom snaha o vytvorenie takéhoto telesa je prirodzeným vyústením ich mnohoročného umeleckého aj pedagogického pôsobenia v oblasti súčasnej hudby a úsilia o jej propagáciu, ako aj vytvorenie dôstojného prostredia pre jej existenciu na Slovensku. Projekt VENI ACADEMY je založený na myšlienke dlhodobého pravidelného vzdelávania mladých hudobníkov v oblasti interpretácie súčasnej hudby formou tvorivých dielní, seminárov, letných majstrovských kurzov a rôznych iných interaktívnych podujatí. Želaným vyústením vzdelávacieho procesu v tejto oblasti je vytvorenie dostatočného počtu príležitostí na praktickú aplikáciu osvojených vedomostí a zručností a umožnenie pravidelnej platformy na ich interpretačnú sebarealizáciu. Projekt VENI ACADEMY vzniká v spolupráci Slovenskej sekcie ISCM s OZ InMusic, HTF VŠMU, Konzervatóriom Košice a Štátnou filharmóniou Košice s perspektívou rozširovania tímu o ďalšie spolupracujúce slovenské aj zahraničné inštitúcie.

Fontana MIX je projekt, ktorý vznikol v spolupráci s organizátormi festivalu USE THE C!TY v Košiciach. Jeho ideou bolo vytvoriť sériu skladieb, ktoré by ako jeden zo zdrojov zvuku využili košickú „spievajúcu fontánu" a zvonkohru, ktorá je umiestnená vedľa fontány. Cieľom projektu bolo uviesť tieto skladby na festivale vo verejnom priestore, v parku na Hlavnom námestí. Na objednávku VENI ACADEMY a festivalu USE THE C!TY tak vzniklo 5 skladieb skladateľov zo Slovenska, Čiech a Maďarska. Po úspešnom uvedení projektu v exteriéri sa ukázalo, že skladby majú potenciál začať žiť vlastným životom aj mimo „fontány, zvonkohry a košického parku". Ako prvá príležitosť „otestovať ich životnosť" mimo prostredia, pre ktoré boli vytvorené, sa ukázal byť festival Ars Nova Cassovie/ISCM New Music Days, ktorý ponúkol priestor pre uvedenie v klasickej koncertnej sále. Ďalšou príležitosťou je repríza tohto koncertu na festivale Melos-Étos v Bratislave.

Napokon ešte treba dodať, že projekt FONTANA MIX je tichou poctou jednému z najväčších umelcov 20. storočia, Johnovi Cageovi, okrem iného priekopníkovi v oblasti pokusov o inštaláciu hudby do neobvyklých prostredí.

Daniel Matej

Ivan Buffa – Labyrinth

„Skladba *Labyrinth* je kánonickou kompozíciou pre ľubovoľné nástrojové obsadenie s niekoľkými možnosťami jej realizácie. Odrážajú sa v nej spomienky na mojich dvoch priateľov, skladateľov z Košíc, Jozefa Podprockého a Juraja Vaja. Tie sú vyjadrené tvorivou askézou logiky princípu kánonu i tajomnou mystikou hudby ako takej. Jedna strana partitúry má ponúknuť hráčom priestor pre komplexne aktívne, hlboké muzicírovanie. To všetko má ‚vytrysknúť z fontány', ktorá mi venovala tie najkrajšie chvíle života stráveného v Košiciach."

Michal Paľko – Fujover the Fountain Square

„Skladbu som skomponoval po dlhých úvahách o technickom-estetickom kompromise, ktorého riešenie sa stalo nosným parametrom kompozície. Som mimoriadne rád, že pri realizácii tejto skladby ma sprevádzali, ‚netradičné' obmedzenia a voľnosť, aká je vlastná kompozičnému postupu à la ‚ja som skladateľ, ja môžem všetko'. Stretol som sa opäť po čase s komponovaním otvorených plôch a akceptáciou mimohudobného procesu, ktorý bude na premiére určite sprítomnený. Najzaujímavejšie sú pre mňa predovšetkým dva procesy súčasne fungujúce v skladbe. Mikroproces, zastúpený hudobno-estetickým procesom, spája akúsi úvahu nad voľnou realizáciou presne organizovaného materiálu vo forme hraničiacou s happeningom. Tento je však prísne viazaný na miesto, v ktorom sa súčasne odohrávajú ďalšie mimohudobné procesy (ktoré sú mestu vlastné – ľudia sediaci na lavičke v parku, prechádzajúci sa po námestí...). Vytvoril som preto akúsi mutáciu starej formy, a to accompagnato happening. V makroprocese pre mňa zohráva najdôležitejšiu rolu proces výmeny informácie medzi mojou ideou a realizáciou interpreta. Nejde o bežnú interpretáciu, ale o dokončenie procesu, ktorý som ja pri komponovaní začal. A akúsi fotku v čase, v ktorom sa mimo kompozičných materiálov vraciam i na miesta premiéry skladby, teda priestor košického námestia, ako si ho ja pamätám zo študentských časov."

Peter Groll – Fontana MIX

„Prvým inšpiračným impulzom k mojej skladbe bol kratučký úryvok od Daniely Bojnanskej z knižky *Svietiš keď miluješ*: ‚Chodníky v meste len zlatou čipkou z lístia spomínajú les.' Odtiaľ sa odvíja nápad spúšťať prúd vody vo fontáne zvukom vody nahraným na CD. Akoby rozpomínanie na prírodný stav miesta bez zásahu človeka. Vznikol divný kruh – umelo vytvorený zvuk vody vytvára skutočný zvuk vody, na mieste, kde príroda kedysi vytvorila potok, teraz stojí fontána. To boli počiatočné impulzy, ďalšia práca na skladbe je už abstraktnejšieho charakteru."

Bálint Bolcsó – Ária

„Táto skladba skúma jeden z možných spôsobov vzájomného pôsobenia a zvukových súvislostí medzi veľkými objektmi tvoriacimi zvuk a hudobníkmi na verejnom priestranstve pod holým nebom. Hlavnú melodickú líniu skladby ‚spieva' fontána a zvonková hra (zvony). Sprievod alebo skôr rozšírenie rezonancie tejto melódie tvoria rozličné skupiny hudobníkov a obecenstvo. Ľudia sú vyzývaní k tomu, aby tvorili neprerušovaný zvuk (šepkanie, rozprávanie alebo fúkanie do prázdnych fliaš) vždy, keď ich k tomu vyzve dirigent."

František Chaloupka – The Book of Sand

„Skladba *The Book of Sand* je prvou skladbou v sérií skladieb majúcich v názve "The Book of...". Vznikla ako súčasť skladby *The Book of Water* pre VENI ACADEMY; ďalšou skladbou tohto druhu je *The Book of Pendulum* pre Dunami Ensemble. Skladba nie je dirigovaná v klasickom slova zmysle, ale využíva voľnú koordináciu hráčov a aleatoriku. Dôležitý je individuálny vklad každého hráča – feeling, ktorý poznáme napríklad z jazzovej hudby. Skladba pôsobí dojmom sypajúceho sa piesku, preto *The Book of Sand*."

Balázs Horváth – Magnety I/c (Crux)

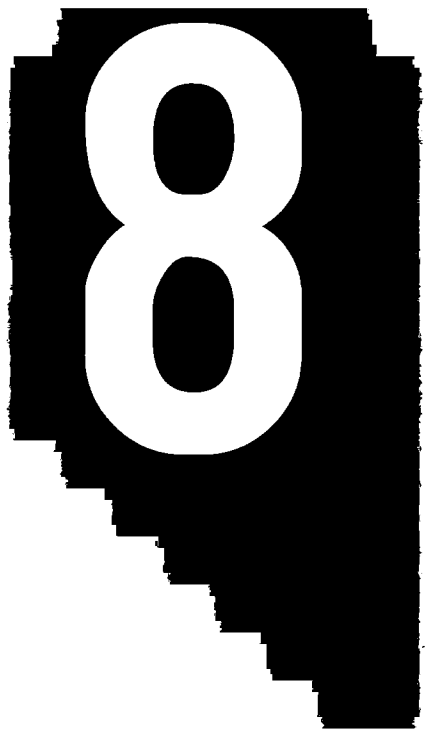
„Magnety sú cyklom skladieb, ktoré sa pokúšajú preskúmať typy hudobného priestoru prostredníctvom základných priestorových rozostavení nástrojov. Celý cyklus obsahuje päť diel pre rozličné ansámble.

MAGNETS I/ç (Crux) pre ansámbel ľubovoľných nástrojov je treťou verziou *MAGNETS I/a (Crux)*, ktorá bola skôr teoretickým základným materiálom pre štyri časti napísané v roku 1999. Napísaný bol krátky materiál v štyroch častiach sledujúc podobný melodický útvar v rôznych registroch a tóninách. Ten bol znásobený v čase s viac menej voľnými rytmickými variáciami. V súčasnej verzii každý hudobník môže čítať celú partitúru a urobiť okamžité rozhodnutie, ktorú časť chce hrať v danej chvíli."

Louis Andriessen – Workers Union

Ako jeden z mála európskych skladateľov Andriessen svojou hudbou predznamenal a zároveň nadväzoval na americký dialóg s modernou, za ktorou definitívne zavrel dvere minimalizmus. Andriessenov hudobný jazyk je postavený na hypnotickom minimalistickom opakovaní patternov, ktoré kombinuje so Stravinského dynamickým rytmom a precízne vypracovanými komplexnými matematickými štruktúrami. A to všetko s príchuťou jazzových bebopových improvizácií. Vzhľadom na pravidelný pulz a využitie repetitívnych modelov vo svojich skladbách si Andriessen pomerne skoro vyslúžil nálepku „európsky minimalista". Treba však povedať, že jeho verzia tohto hudobného smeru nenesie americkú ľahkosť a jednoduchú, priamočiaru komunikatívnosť Rileyho či Glassa. Andriessenovi je blízka disonancia, chromatika a agresívna drsnosť hlasného zvuku.

Andriessen patrí aj k prvým Európanom, ktorí sa detailne zaoberali koncepciou otvorenej partitúry. Výsledkom týchto snáh je aj skladba *Workers Union*, ktorú od jej vzniku interpretovalo množstvo významných súborov pre súčasnú hudbu (Bang on a Can, California Ear Unit a i.). Ako hovorí líder zoskupenia Bang on a Can David Lang, v skladbe je *„špecifikované všetko – rytmy, frázy, postupy –, je tam všetko, okrem nôt." Workers Union* je podľa Andriessena *„symfonická veta pre akúkoľvek hlučnú skupinu hudobných nástrojov."* Skladateľ požaduje, aby znela *„disonantne, chromaticky a často agresívne."* A ako presvedčený ľavicový intelektuál dáva kompozícii aj politický rozmer: *„Dielo môže byť úspešné iba v prípade, že každý hráč hrá s presvedčením, že jeho part je jedným z kľúčových; presne ako v politike."*


8

Streda
9. NOV 19.00
Veľké koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Anu Tali
dirigentka

Marek Zwiebel
husle

Julián Veverica
viola

Koncert sa koná v spolupráci s Rozhlasom a televíziou Slovenska

Rádio Devín

Slovenský rozhlas

Toru Takemitsu
Requiem (1957)*

Juraj Hatrík
Ikaros, koncertantná poéma pre husle a veľký orchester (2011)**
Explosion (Introduction)
Fly – Day One
Voices of the Night
Day Two – Fly and Crash
Chorale (Coda)

---

prestávka

Krzysztof Penderecki
Koncert pre violu a orchester (1983)

Thomas Adès
Tance z opery „Powder Her Face" pre veľký orchester (1995/2007)*
Overture
Waltz
Finale

Multikultúrnosť a polyštýlovosť dnešnej postmodernej spoločnosti sa odrazili aj vo výbere diel tohto koncertu. Na programe sú diela skladateľov, ktorí sa líšia generačne a ktorých kultúrne a spoločenské východiská sú diametrálne odlišné. **Toru Takemitsu**, prvý japonský skladateľ, ktorý na seba upozornil i na Západe, prežil detstvo počas 2. svetovej vojny. Práve počas nej sa stretol po prvý raz so západnou artificiálnou hudbou. Potom, počas americkej okupácie Japonska bezprostredne po vojne, vysielalo Rádio amerických ozbrojených síl každý deň živé prenosy koncertov klasickej hudby. Tieto 3-hodinové popoludňajšie prenosy neskôr Takemitsu označil za svojho „prvého učiteľa". Pravdou zostáva, že Takemitsu napriek súkromným hodinám kompozície u Yasujiho Kivoseho ostal samoukom. V úvode kariéry skladateľa inšpirovali predovšetkým francúzski skladatelia C. Debussy a O. Messiaen, a práve tieto vzory ho viedli k použitiu modality a záľube v timbre, čo sa stalo základným východiskom pri výstavbe jeho diela. V priebehu 50-tych rokov Takemitsu výrazne ovplyvnila spolupráca s japonskými avantgardnými umelcami – spolu so skladateľmi Yuasom a Akivamom založil roku 1951 skupinu Jikken Kobo (experimentálny workshop), ktorá sa zaoberala elektronickou a konkrétnou hudbou. Výsledkom bol napr. *Komorný koncert pre 13 nástrojov,* dovtedy jeho najrozsiahlejšie dielo, ktoré najlepšie dokladuje skladateľov zmysel pre senzitívne zvukové obrazy. *Requiem* Takemitsu napísal roku 1957 a venoval ho pamiatke Fumia Hoyasaku, skladateľa filmovej hudby. Roku 1959 ho na svojom turné po Japonsku počul Igor Stravinskij a označil ho za majstrovské dielo.

Requiem je jednočasťová skladba vnútorne členená na viacero kratších úsekov, ktoré s výnimkou tretieho obsahujú iba minimum melodických a štrukturálnych kontrastov. Prvý úsek uvádzajú tlmené sláčikové nástroje, ktoré v homofonickej faktúre podporujú melodickú líniu. Tá je v priebehu úseku variovaná a končí krátkym violovým sólom. Po krátkej pauze nastupuje druhý úsek, taktiež koncipovaný homofonicky. Tretí úsek uvádza vzrušená rytmická figúra prerušovaná lyrickou pasážou, čo vzdialene evokuje rondové formové usporiadanie. Skladba končí návratom prvého úseku v mierne skrátenom tvare. Práve symetrickosť formového riešenia (schéma A – B – C – A) prináša dielu napätie a intenzitu, ktoré tak nadchli Stravinského.

Individuálny skladateľský vývoj **Juraja Hatríka** je do veľkej miery ovplyvnený jeho inklinovaním k mimohudobným podnetom – zaoberá sa literatúrou, poéziou, estetikou i filozofiou hudobného diela.

Sémantickou pointou skladateľových diel je kontrast a boj protikladov, dobra a zla, lásky a nenávisti, ale i prostoty a komplikovanosti. Táto konfrontácia sa samozrejme prenáša do kompozičného procesu a do využitia štrukturálno-technických prostriedkov. Hatrík vyšiel z tradičných kompozičných postupov, čo sa premietlo vo využívaní tradičnej formovej schémy i melodicko-rytmických útvarov v rámci tzv. rozšírenej tonality v jeho dielach z prvého tvorivého obdobia (*Symfonietta*, *Monumento malinconico*). V priebehu 60-tych rokov upriamil svoju pozornosť na kompozičné postupy novej hudby, pričom mimoriadnu dôležitosť pripisuje ľudskému hlasu a ním nesenej výpovedi (*Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*, *Čakanie*). V neskoršom období Hatríkov skladateľský vývoj smeroval k nahradeniu kontrastných elementov metaforou či meditáciou. Mimoriadnu aktivitu vyvíja skladateľ na poli hudobnej pedagogiky. Množstvo jeho skladieb je adresovaných dieťaťu, mladému interpretovi i poslucháčovi, a jeho výchove bez zaťaženia konvenciami tradičnej hudobnej výchovy (skladby na pestovanie kreativity, hudobno-scénické projekty atď.). Skladbu *Ikaros, koncertantná poéma pre husle a veľký orchester* (2010 – 2011), ktorá bude v premiére uvedená na festivale Melos-Étos, komentuje jej autor takto:

„K napísaniu ‚Ikara' ma pôvodne podnietil prof. J. Kopelman, významný slovenský husľový pedagóg. Mal záujem na tom, aby vzniklo nové, aj pedagogicky využiteľné, koncertantné dielo slovenského autora. Práve predstava mladého nadaného umelca, ktorý oslnivo štartuje svoj ‚let', počas ktorého na neho číhajú nebezpečenstvá vyplývajúce z konfliktu veľkých ambícií a mladistvej nezrelosti, vo mne vyvolala ikarovský motív; moje uvažovanie o novej skladbe sa preklopilo skôr do symbolicko-obrazovej roviny legendy, bez akcentu na vonkajškovú virtuozitu... Skladba je jednočasťová – jej fázy, ktoré pomenuvávam a uvádzam ako základnú informáciu k príliš všeobecnému a formálnemu názvu, môžu podľa mňa poslucháča zorientovať čo do môjho prístupu k téme... Explozívny, ‚raketový' štart na obežnú dráhu vynesie radostný a samozrejmý sólový spev huslí. V ďalšej fáze hudba vplynie do magickej nočnej scenérie – husle ‚usínajú', znejú skôr iné hlasy a motívy, ako snová vízia v priestore sa vznášajúceho Ikara. Radosť až triumfálnosť sa po precitnutí z tohto sna stupňujú až do extázy. Surový úder a pád prichádzajú zrazu, nečakane a ‚zostreľujú' spev huslí do ničoty... Záverečný chorál som prvý raz použil

v sonáte pre kontrabas a klavír napísanej ‚in memoriam R. M. Rilke', a preto nazvanej zlomkom z jeho verša: ‚Liebe, Sinn und Not'. V preklade znie toto miesto z ‚Knihy hodiniek' takto: ‚Daj, Pane, každému jeho vlastnú smrť, / umieranie, čo vstane zo žitia, / kde zmyslom, láskou, núdzou / mohol hnúť... ' (preklad: Milan Richter). Touto modlitbou som skladbu uzavrel 11. septembra 2010 pri dopisovaní skice; to vyvolalo druhú vrstvu dedikácie ‚in memoriam Juraja Beneša'..." (Juraj Beneš zomrel práve 11. septembra 2004, pozn. red.)

Krzysztof Penderecki bol Takemitsuovým generačným druhom. V detstve taktiež zažil hrôzy 2. svetovej vojny, mladosť a skladateľské dozrievanie prežil v komunistickom Poľsku. Skladby ako *Obetiam Hirošimy* (1960 – 1961) alebo *Fluorescencie* (1962) zarezonovali aj v zahraničí a z Pendereckého sa stal popredný avantgardný skladateľ. V priebehu 70-tych rokov sa však od avantgardy začal odvracať. Podľa skladateľových vlastných slov to bola predovšetkým výrazová jednotvárnosť a formalizmus, ktoré spôsobili, že našiel hlavný inšpiračný zdroj v tradícii. Tento proces sa dovŕšil koncom 70-tych rokov (*Husľový koncert č. 1, Symfónia č. 2*).

Koncert pre violu a orchester vznikol na objednávku venezuelskej vlády pri príležitosti 200. výročia narodenia Simona Bolívara (hrdinu juhoamerického boja za nezávislosť) roku 1983. Premiéra koncertu sa uskutočnila 24. júla 1983 v Caracase pod taktovkou Eduarda Rana, sólového partu sa zhostil José Vasquez. V porovnaní so skoršími koncertantnými dielami skladateľa, ktoré sú charakteristické ich monumentálnou zvukovosťou a bohatou faktúrou, stojí violový koncert bližšie ku komornej hudbe, i keď si zachováva charakter výsostne virtuóznej skladby. Otvára ho expresívny monológ sólového nástroja, v ďalšom priebehu je táto jednočasťová kompozícia vnútorne členená na tempovo kontrastné úseky: Lento, Vivace, Lento, Vivo, Lento, pričom rýchle úseky – Vivace a Vivo majú hravý scherzový charakter a plnia funkciu interlúdií. Nostalgická hlavná téma, uvedená sólovým nástrojom, je v priebehu skladby rôzne variovaná (vrátane inverzie). Čo sa týka nárábania s hudobným materiálom, dielo preukazuje výnimočnú zrelosť i koncentráciu skladateľa, ktorému sa podarilo mimoriadne úspornými prostriedkami – prehľadnou faktúrou i značne zúženým ambitom – dosiahnuť maximálny účinok. Intímne emócie sa vyhýbajú teatrálnosti, napriek značnej triezvosti sú však mimoriadne intenzívne a nevyhnú

sa silnej eskalácii dramatického napätia. Vo všeobecnosti by sme mohli povedať, že tu bujná romantická koncepcia emocionality ustupuje v prospech koncepcie príbuznej s hudobným myslením Bacha či Bartóka a avantgardná technika mladého Pendereckého ustupuje v prospech sofistikovanejšieho narábania so zvukom a farbami.

Tance z opery „Powder Her Face" **Thomasa Adèsa** predstavujú vlastne suitu zloženú z hudby tejto kontroverznej opery. *Powder Her Face* napísal vtedy iba 24-ročný skladateľ na objednávku Almeida Opery v Londýne roku 1995. Adès s libretistom Philipom Hensherom sa tu pokúsili dokonca hudobne stvárniť fellatio (orálny sex). Námetom je skutočný príbeh Margaret Campbellovej, vojvodkyne z Argyllu, známej svojím škandalóznym správaním v Británii na začiatku 60-tych rokov. (Počas jej rozvodového konania s druhým manželom roku 1963 sa dokonca na verejnosť dostali jej pornografické fotografie.)

Branko Ladič

Štvrtok
10. NOV 20.00
A4 – nultý priestor

Transmusic
Comp. Revival
Milan Adamčiak
Michal Murin
Peter Machajdík
Zbyněk Prokop
Robert Bartko

TRANSMUSIC COMP.
REVIVAL/TMC – Re
Pocta Milanovi Adamčiakovi

Film Arnolda Kojnoka
Muzikológ tvorca –
o Milanovi Adamčiakovi (2009)

„Staršie diela majú začiatok, stred a koniec... Tie novšie nie. Začínajú kdekoľvek, trvajú akokoľvek dlho... Nie sú teda vopred premyslenými objektmi a pristupovať k nim ako k objektom nevyhnutne znamená nepochopiť ich zmysel. Sú príležitosťou pre zážitok."
(John Cage)

Mytologický hrdina

Milan Adamčiak sa chtiac-nechtiac stal v slovenskom umeleckom prostredí legendou, ikonou, hrdinom, Donom Quijotom, mytologickou bytosťou. Je tu a nie je tu. Jeho umelecké intervencie do skutočného zvukového diania, vyrobené a nájdené hudobné a zvukové nástroje, zvukové skulptúry, grafické partitúry, hra s náhodou a na náhodu, jeho písané slovo a hovorené improvizované anekdoty pred i za kamerou, v galériách, koncertných sieňach, na lúkach či v meste – to všetko sa stalo impulzom pre mnohých ďalších umelcov z okruhu výtvarníkov, hudobníkov, akademikov, laikov i samoukov. Jeho odkaz prežíva vďaka uchovaným grafickým partitúram a záznamom, ktoré sa náhodou dostali do správnych rúk. Adamčiak je takmer virtuálna bytosť v súčasnosti prežívajúca ako sociálna skulptúra Michala Murina. Murin jeho ďalšiu existenciu vymodeloval tým, že mu zabezpečil vlastné bývanie a stará sa o jeho kultúrny comeback, pričom tento altruistický priateľský čin povýšil na umelecký akt. Adamčiak je pôvodcom a zároveň výsledkom existencie slovenskej umeleckej komunity, ktorá jeho diela, filozofiu a niekedy aj holú životnú existenciu neustále zachraňuje a oživuje.

Je to vôbec umenie? Stará známa otázka

Teoretická reflexia fluxových akcií iniciovaných Adamčiakom sa pohybuje na dvoch barikádach. Na jednej strane sú neakceptácia a uvažovanie nad tým, či takéto krehké, fluidné, náhodné a často prchavé umelecké akcie a zvukové či vizuálne výstupy majú skutočný umelecký dosah a či je ich spoločenský a umelecký význam porovnateľný s kvalitou materiálne fixovaných diel. Je to už prinajmenšom storočie trvajúci dialóg akademikov a klasikov s umeleckými prejavmi, ktoré sú nekonvenčné, neoficiálne, náhodné, neorganizované, rezignované na kult autorstva a umeleckého génia a ktoré si navzdory všetkému udržiavajú

pevnú pozíciu v umeleckom spektre. Jednoducho sa dejú, píše sa o nich a získavajú priestor na oficiálnych pódiách. Sú. Na druhej strane barikády je mytologizácia a zdanlivo dodatočné pridávanie významov k tomu, čo sa odohralo, založené na postoji, že umelecké dielo nie je uzavretou entitou, ale má presne toľko významov, koľko mu pripíšeme. Oba tieto prístupy sú legitímne a aj opodstatnené, oba sa podieľajú na udržiavaní dialógu, ktorý je potrebný. A snáď ani nie je potrebné zaradiť sa k jednej z týchto názorových línií. Oveľa jednoduchšie je otvoriť sa zážitku Transmusic Comp. a sledovať interakcie umelcov na pódiu vznikajúce v aktuálnom momente, ktoré môžu, ale nutne nemusia zaujať.

Fragmenty, úlomky, črepy a ruiny

Zásadnými znakmi tvorby súboru Transmusic Comp., ktorý založil Adamčiak v roku 1989, sú náhodnosť, provizórnosť, neukončenosť, práca so zvukmi banálnych každodenných predmetov a aktuálnymi zvukmi daného časopriestoru, v ktorom sa ich performancia odohráva. Čo vedie umelcov uchyľovať sa k tvorbe, ktorú nemožno mať plne pod kontrolou, alebo ešte lepšie, zdôrazňovať práve tie momenty, kedy sa zvuk spod autorskej kontroly vymyká? Transmusic Comp. počíta dávno pred začatím svojej performancie s určitou stratou alebo, ak to otočíme, oslavuje stratu. Stratu zodpovednosti za napísané, stratu celistvosti výpovede, autorskej korekcie, ako aj autocenzúry. Transmusic Comp. nezapisuje, nerozpráva, neukončuje, nepodpisuje sa, nevyužíva stupnice a tóny, nefixuje. Vychádza z vedomia vlastnej neúplnosti, nedostatočnosti a fragmentárnosti. Adamčiakova práca so zvukom ráta podobne ako kedysi Cage s prestávkami, pomlčkami a tichom. Ticho môže znamenať všeličo. Medziiným, podobne ako mlčanie, je dobrovoľným nedopovedaním, neukončením myšlienky. Nie náhodou má fluxová improvizovanosť mnoho spoločného s písaním fragmentov, aforizmov a neucelených krátkych próz v literatúre. Ako to výstižne formuluje Françoise Susini-Anastoupoulosová, ktorá sa zaoberá poetikou diskontinuity a neukončenosti v literatúre: *„Fragment narúša dôveryhodnú a neprotirečivú auru, ktorou tradícia obklopila nehybné a majestátne umelecké dielo (...) Môže byť vnímaný ako nostalgická stopa, ohrozený symbol a osamotený svedok strateného diela alebo, naopak, ako neistý krôčik k budúcej celistvosti, večne ohrozenej možnou nenaplnenosťou.“* Konkrétne rysy performancie, ktorá má na festivale odznieť,

vopred predvídať nemôžeme, keďže ide o hudbu, ktorá sa odohrá po prvýkrát až na mieste. Skôr ako však nad ňou vynesieme súd, mali by sme poznať základné koncepty, z ktorých vychádza.

Intermédiá

Jednou z hlavných Adamčiakových čŕt je „bytie medzi". Medzi tvorbou, hrou, improvizáciou a vedou. Medzi akciou v súkromí a na verejnosti, v galérií a v prírode. Medzi zvukom, textom a vizualitou. Jeho poézia je medzi literatúrou a grafikou, jeho grafické partitúry sú na polceste medzi hudobným zápisom a výtvarným artefaktom, jeho hudobné nástroje sú zároveň výtvarnými skulptúrami. Zvukové, textové aj vizuálne zložky sú integrované ako rovnocenné parametre jediného diela. Podobne je to aj s tvorbou Transmusic Comp., ktorá osciluje medzi hudobným divadlom a komponovanou, akustickou a teatralizovanou performanciou integrujúc koncept, experimentálnu poéziu, divadlo tela, ale aj súčasnú hudbu.

Fluxus

Hnutie fluxus je mladším bratom alebo potomkom dadaizmu. Ich genetické predispozície sú si v mnohom podobné. Sú im blízke hra, spontánnosť, zážitok, oslava každodenných banálnych situácií, zvedavosť, náhoda a kus mágie požičanej z detského sveta. Fluxus sa rodil koncom päťdesiatych rokov minulého storočia a kulminoval v prvej polovici šesťdesiatych rokov predovšetkým vo forme happeningov, eventov, zvukových objektov, inštalácií. Založil ho George Maciunas v New Yorku, no veľmi skoro prerástol do medzinárodného hnutia. Jedni z najvýznamnejších členov sú Yoko Ono, Joseph Beuys, Emmett Williams a Nam June Paik. Fluxus začínal z pozície antiumenia rezignujúc nielen na kult majstrovstva, na fixovanosť a materiálnosť diela, ale aj na prostredie oficiálnych koncertných a galerijných priestorov. Na druhej strane bol totálnym umením, pretože vytváral model splynutia umenia s každodenným životom. Fluxus je pokračujúcou polemikou s tradičnou predstavou umeleckého diela, ktorú dávno pred ním začali rané avantgardy zo začiatku 20. storočia, predovšetkým hnutie dada a futurizmus. Hlavnou postavou hudobného fluxu bol John Cage (1912 – 1992), ktorý ovplyvnený zen budhizmom preniesol Duchampovu

myšlienku „readymade" do hudobného deja. Akýkoľvek „nájdený zvuk" môže byť umelcom privlastnený pre jeho umeleckú akciu. A umelcom môže byť každý, kto má v sebe dosť zvedavosti. Adamčiak ju mal. Popri výtvarníkovi Róbertovi Cyprichovi patril k prvým na Slovensku, ktorí myšlienky fluxu pretavili do vlastnej tvorby.

Improvizácia

Improvizovaná hudba tu bola odjakživa, vlastne pravdepodobne omnoho skôr ako hudba komponovaná. Kým kedysi bola prijímaná so samozrejmosťou ako neoddeliteľná súčasť interpretácie a tvorby, v 20. storočí si musela opätovne vydobývať postavenie ako padlá sestra kompozície. V súčasnosti improvizovaná scéna v podstate rezignovala na akademickú diskusiu a žije nezávisle od nej predovšetkým v prostredí klubov, festivalov súčasnej hudobnej a alternatívnej scény, na uliciach a všade, kde je vítaná. Improvizácia je podčiarknutím časového aspektu hudby, je oslavou prítomnosti, symbolom pominuteľnosti. Nakoniec má mnoho spoločného aj so samotnou kompozíciou. Rovnako je to tvorba, ktorá začína nápadom a pokračuje jeho hudobným modelovaním a štruktúrovaním. Len čas na rozhodovanie, kam sa zvukový tok uberie, je podstatne kratší. Improvizácia sa vysmieva kompozícii pre jej strnulosť a hroziaci nedostatok spontánnosti. Kompozícia ju zas predstihuje svojou koncepčnosťou, premyslenosťou a zdanlivo väčšou schopnosťou vyvarovať sa chybám alebo nedostatkom. Hranica medzi oboma činnosťami je však tak či tak pomerne krehká. Kompozícia musí počítať so živelnosťou nápadu a improvizácia je pri častejšom hraní nakoniec čoraz koncepčnejšia a samotnému hráčovi môže prinášať zo dňa na deň menej nových prekvapení. Životnosť oboch postupov tak nie je samozrejmosťou, ale neustálym procesom oživovania.

V posledných rokoch sa niektorí pôvodní aktéri na čele s Michalom Murinom pokúšajú o opätovné obnovenie tradície voľne improvizovanej hudby v duchu Transmusic Comp. Posledným dôkazom toho bol Večer venovaný Milanovi Adamčiakovi v Pražskom centre pre súčasné umenie TRANZITDISPLAY. Akú pozíciu si vytvorí ich hudba v dnešnom postmodernom svete nekonečných hudobných možností, to je otázka, na ktorú je zatiaľ priskoro odpovedať.

Barbara Tóthová-Rónaiová

Transmusic Comp.

Transmusic Comp. je otvorený súbor dvoch a viacerých členov profesionálnych aj neprofesionálnych hudobníkov, výtvarných umelcov, tanečníkov, performerov a autorov hudobných, audiovizuálnych a audioartových projektov. Repertoár zahŕňa hudobnú produkciu na konvenčných nástrojoch, live elektroniku, počítačovú hudbu, realizáciu hudobných grafík, eventov, fluxových inštrukcií, inštrumentálne divadlo, akustické performancie, zvuk a hluk bežných a nájdených predmetov a inštalácií, voľnú improvizáciu a intermediálne akustické prostredie. Členovia súboru používali na koncertoch aj niektoré z 500 kusov „home made" (DIY – do it yourself) nástrojov Milana Adamčiaka z bežne používaných materiálov v domácnosti.

Súbor začal vystupovať na vernisážach individuálnych a kolektívnych výstav súčasného výtvarného umenia bývalej neoficiálnej výtvarnej scény. Zúčastňoval sa aj na hudobných podujatiach ako Medzinárodný festival experimentálnej hudby, Večery novej hudby, Dni novej slovenskej hudby, festival Konvergencie (všetky v Bratislave, 1990), People to People, Praha, Slovenský týždeň v Regensburgu (1990), Dolnorakúska jeseň (1990) alebo v roku 1991 koncertov ako Konceptualizmus v hudbe – Fluxus v Prahe, festivalu Europäische Kulturwerkstatt vo Weimare, FIT – Festival intermediálnej tvorby v Bratislave, Béla Bartók Seminar v Szombathely, Festival experimentálnej hudby v Brne (1992) a i.

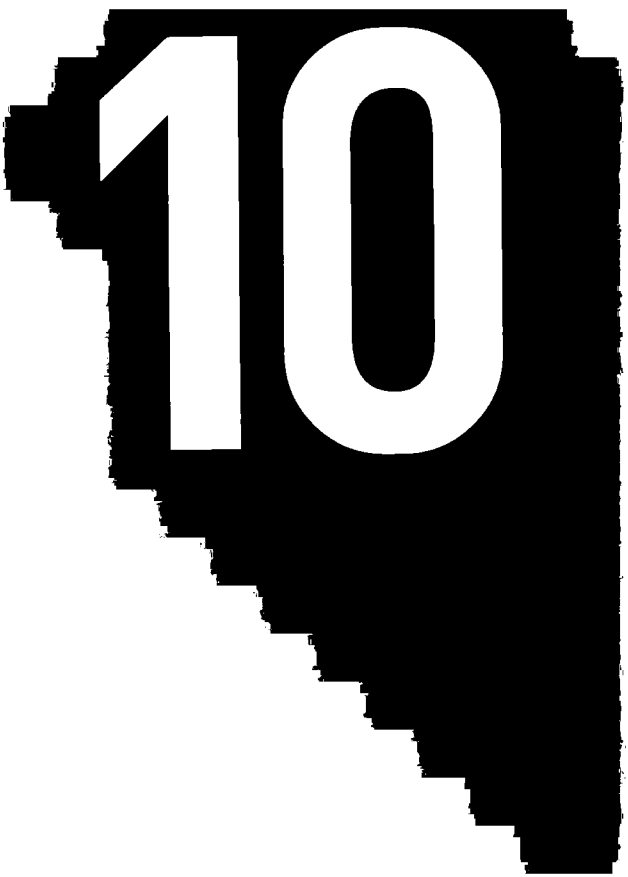
Spolupráca jednotlivých členov pred samotným vznikom Transmusic Comp. mala svoje prípravné obdobie. Milan Adamčiak v apríli roku 1987 spoznáva na umeleckej scéne mladú generáciu autodidaktov – amatérov, teda komunitu fanúšikov súčasnej hudby a intermédií, ktorí sa vygenerovali ako substitúcia hudobného „diania" v informačnom vákuu. Peter Machajdík a Michal Murin tvoria dvojicu, ktorá spolupracovala už od roku 1984 a verejne vystupovala už pred vznikom Transmusic Comp. (Dni alternatívneho umenia, Rožnov pod Radhoštěm, 1986, Pamiatky a súčasnosť, 1987, Harmony, Slovenský rozhlas, 1987, Poetická lýra, 1988, Simultánne improvizácie Bratislava – Perth, 1. 5. 1989, a pod.). Na Adamčiakov podnet a za pomoci Juraja Ďuriša sa na jeseň 1987 realizovala v Elektroakustickom štúdiu Slovenského rozhlasu v Bratislave nahrávka Machajdíkovej prvotiny s názvom *Harmony*, na ktorej okrem autora účinkoval aj Michal Murin, ktorý tiež

často používal Machajdíkove skladby pre predstavenia experimentálnej pohybovej skupiny Balvan. Na druhej strane, ako vedec a pedagóg Adamčiak spoznáva aj študentov VŠMU, ktorým s Jurajom Benešom a následne aj s Iljom Zeljenkom neskôr predostrú možnosť založiť súbor Veni. Adamčiak sám vystavuje svoje akustické objekty a nástroje na výstave objektov a inštalácií Suterén (apríl 1989). K zjednoteniu týchto dvoch prúdov dochádza pri príležitosti filmového portrétu Milana Adamčiaka od Samuela Ivašku (STV, 1988), kde si v pivnici lekárne pri Univerzitnej knižnici prizýva k interpretácii jednej skladby nastupujúcu generáciu z VŠMU Daniela Mateja, Petra Zagara, Martina Burlasa, ale aj autodidaktov Petra Machajdíka a Michala Murina. Bolo to prvé prototransmusikovské stretnutie. Austrálsky hudobník Ross Bolleter vyzval Michala Murina k spoločnej simultánne prebiehajúcej improvizácii 1. 5. 1989, na ktorej sa zúčastnili aj Peter Machajdík a Jozef Vlk. Následne v lete Adamčiak spolu s Machajdíkom vystúpili na vernisáži Juraja Meliša a Viktora Hulíka v pražskom Atriu a na samostatnej vernisáži Juraja Meliša v Slovnafte, tentoraz už aj s Martinom Burlasom. Na základe týchto vystúpení je Adamčiakovi ponúknutá realizácia hudobného projektu „Per G" na prvej výstave novovzniknutého výtvarného združenia Gerulata v Rusovciach, kde bol 15. 10. 1989 oficiálne prvý koncert pod jednotiacim názvom Transmusic Comp. (Michal Adamčiak, Peter Machajdík, Vladimír Bokes, Martin Burlas, Ivan Csudai, Peter Horváth, Jozef Baán). Zakladaciu listinu Transmusic Comp. sformuloval Milan Adamčiak 1. 1. 1990 a následne spolu s Petrom Machajdíkom a Michalom Murinom zakladajú SNEH – Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (10. 1. 1990) ako združenie, ktorého kolektívnym členom boli Balvan a Transmusic Comp. Druhý koncert Transmusic Comp. sa uskutočnil v Bratislave 27. januára 1990 v Dome umenia na vernisáži výstavy moderného rakúskeho maliarstva Querdurch (Milan Adamčiak, Peter Cón, Peter Horváth, Peter Machajdík a Michal Murin). Od toho okamihu sa súbor považoval za reprezentačnú súčasť umeleckej scény a účasťou na kľúčových podujatiach kultúry po roku 1989 často vystupoval na prestížnych fórach takmer vo vládnom záujme, napr. konferencia Etika a politika na Bratislavskom hrade, akcia People to People v Prahe (1990), konferencia Východ – Západ v Bardejovských Kúpeľoch (1991), Všeobecná československá výstava, Praha, Totalitná zóna, Praha, ako jediný slovenský účastník otvorenia Múzea moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach (1991), festival Berlín – Praha (1991),

najväčšia prehliadka umenia Československa v Nemecku, aká doteraz bola, výstava Querdurch – prvá výstava moderného rakúskeho umenia na Slovensku (1990), výstava sovietskych neoficiálnych výtvarníkov V komnatách (1992), ktorá sa vzápätí stala prvou zahraničnou výstavou slobodného Ruska. Ďalších 18 mesiacov prináša pre tento súbor akustickej performancie viac ako 60 koncertov a vystúpení a je jeho najaktívnejším obdobím, pričom je otvorený aj spoluprácam s občasnými členmi ako Oľga Smetanová, Peter Strassner, Zbyněk Prokop, Vladimír Popovič, Juraj Bartusz a iní. Občasnými hosťami boli aj Ľubomír Burgr, Marek Piaček, Ivan Csudai, Eduard Krekovič, Vladimír Bokes, Peter Martinček, Jozef Baán, Juraj Ďuriš, Jozef Vlk, Dušan Beluš a iní. Ohlásený posledný koncert Transmusic Comp. sa konal na festivale MEDZI v Skalici v roku 1996 (Adamčiak – Murin).

Pri príležitosti 60. narodenín Milana Adamčiaka sa uskutočnilo na javisku v Empírovom divadle v Hlohovci (2007) spoločné stretnutie bývalých členov Transmusic Comp., o dva roky na to sa Adamčiak, Murin, Machajdík a Lujza Ďurišová stretli pri interpretácii hudobno-tanečnej partitúry Diamant v podaní tanečnej skupiny Petry Fornayovej v A4 v Bratislave. V roku 2010 sa uskutočnil spoločný koncert Machajdík – Murin – Prokop na festivale Vlna na živo v Bratislave a v Banskej Bystrici. Nasledoval koncert na vernisáži a derniére výstavy Vladimíra Popoviča v Danubiane (2010, 2011) a spoločná cesta Murina a Adamčiaka na festival performancie do Japonska (2011). Jeseň 2011 už prináša sériu pozvaní do Ružomberka, Nitry, Bratislavy, Zvolena, Žiliny a Galanty, kde sa súbor stretáva v projekte Transmusic Comp. Revival.

Rachel Rosenbach


10

Piatok
11. NOV 19.00
Historická budova NR SR,
Župné námestie

Štátny komorný orchester Žilina

Jiří Bárta
violončelo

Bratislavské gitarové kvarteto

Pavol Šimčík – violončelo
Michael Berki – klavír
Martin Ruehl – vibrafón

Valentin Silvestrov

Tichá hudba pre sláčikový orchester (2002)*

Valčík okamihu (venované Manfredovi Eicherovi)

Večerná serenáda

Okamihy serenády

Elena Firsova

Koncert-elégia pre violončelo a orchester č. 4 op. 122 (2008)* (venované pamiatke Mstislava Rostropoviča)

Martin Burlas

pocit istoty a polčas rozpadu (2011)** (dielo vzniklo na objednávku festivalu Melos-Étos)

I

II

David Lang

Pierced pre violončelo, klavír, bicie nástroje a sláčikový orchester (2007)*

Hudba druhej polovice 20. storočia a začiatku 21. storočia je natoľko rôznorodá, že väčšina štýlových pomenovaní skôr či neskôr degraduje len na zovšeobecňujúcu nálepku. Čo spája diela autorov, ktoré odznejú na dnešnom koncerte? Pravdu povediac, nie je toho veľa. Hudba každého z nich iným spôsobom nabúrava spoľahlivosť niektorej teoretickej nálepky, ktorá nám má uľahčiť usporiadať veľkú a rôznorodú mozaiku súčasnej hudby. V jazyku sociálnych vied má pojem nálepkovanie aj negatívnu konotáciu. Môže byť stigmou, ktorá predurčuje, ako bude človek, resp. dielo prijímané a chápané. Môžeme sa však pozrieť na diela štyroch súčasných umelcov a polemizovať s ich nálepkami tak, aby sa stigmou nestali.

Svet hudby ako otvorený lexikón

Valentin Silvestrov prekonal počas svojej kompozičnej kariéry podobnú transformáciu ako mnoho jeho európskych generačných kolegov. Z mladého avantgardistu 60-tych a 70-tych rokov vychádzajúceho z dodekafónie a postwebernovského serializmu sa stal skladateľ spájajúci prvky neoklasicizmu a modálnej harmónie a v posledných desaťročiach postupne postmoderný skladateľ čerpajúci svoj materiál z rôznych štýlových vrstiev súčasnej aj minulej hudby. Tie sú, ako sám opisuje, *„všeobecným lexikónom, ktorý nepatrí nikomu, no ktokoľvek ho môže využiť svojím vlastným spôsobom."* Na pozadí postupných zmien svojich inšpiračných zdrojov však ostáva nezmenený jeho svojrázny expresívny jazyk s dôrazom na melódiu, ktorým napriek všetkým štýlovým premenám svoje skladby odjakživa zastrešoval. Práve pre svoj expresívny lyrizmus si neraz vyslúžil kritiku z radov avantgardných sovietskych kolegov, pre ktorých bola jeho hudba spočiatku „málo" avantgardná. Pre sovietskych pohlavárov však bola, naopak, avantgardná až príliš a Silvestrov sa čoskoro stal v rodnej Ukrajine umelcom, ktorého hudba sotva zaznela na verejnom koncerte. To však nebránilo jeho úspechom v zahraničí, ktoré od 80-tych rokov naberali na intenzite a ktorým sa teší dodnes. Spolu s Gubajdulinou, Schnittkem a Pärtom patrí do silnej generácie autorov pochádzajúcich z krajín bývalého Sovietskeho zväzu, ktorých tvorba nachádza dodnes širokú odozvu v západnom svete.

Postmoderna – nálepka na všetko

Silvestrov je v súčasnosti považovaný za postmoderného skladateľa, čo je nálepka, ktorá má azda najširší význam zo všetkých používaných prívlastkov v súčasnej hudobnej teórii. Dostať sa od tohto širokého a viacznačného termínu ku konkrétnym rysom tvorby skladateľa je veľmi náročné. Preto si túto cestu skrátime. Hlavnou črtou súčasnej tvorby Silvestrova je jeho syntetická práca s hudbou minulosti, nie však v zmysle citácie, ale organickej práce s materiálom, ktorý akoby pripomínal niečo, čo sme už v minulosti mohli počuť. *„Nepíšem novú hudbu. Moja hudba je odpoveďou a ozvenou toho, čo už existuje,"* tvrdí skladateľ. Silvestrov si rád požičiava sentimentálny nádych romantizmu. Ako postmoderný skladateľ si to môže dovoliť. Gýč a melódie tancujúce na krehkej hranici medzi gýčom a negýčom sú jasne priznaným a často používaným materiálom jeho skladieb bez toho, aby siahal po ich ironizácii. Slovanský poslucháč, ktorý má veľdiela ruských skladateľov s ich expresívnym potenciálom vpísané akosi v krvi, možno tento fakt prijme s o čosi väčšou samozrejmosťou ako poslucháč západný, pre ktorého sú skôr príznakom inej, resp. cudzej kultúry. Britský hudobný kritik Malcolm MacDonald to s istou dávkou odstupu opísal takto: *„Ruský zmysel pre lamentovanie dosahuje u Silvestrova nové expresívne štádium: zdá sa, že nekomponuje lamento ako také, ale pretrvávajúcu spomienku na neho a skľúčenú náladu, ktorú za sebou zanecháva."* Mnohé Silvestrove skladby, *Tichú hudbu* nevynímajúc, znejú ako reminiscencia na romantickú piesňovú literatúru, špeciálne na závery, kódy. Silvestrov však takouto hudbou svoje skladby otvára a využíva ich aj počas ich celého trvania. Jeho skladby akoby končili alebo sa uzatvárali od prvého až do posledného tónu. Niekoľko jeho skladieb aj skutočne nesie názov *Postludium*, *Postscriptum* či *Coda*.

Potichu a ešte tichšie

Názov skladby *Tichá hudba* odkazuje na koncept ticha, ktorý sa v hudbe od druhej polovice 20. storočia v mnohých podobách stále vracia. Ticho v cageovskom zmysle je konceptuálnou myšlienkou, ktorá ukazuje, že absencia skladateľom alebo interpretom kontrolovaného zvuku nie je ničím iným než priestorom pre ďalšie, rovnako významné a ešte reálnejšie zvuky neustále prítomné všade okolo nás. Ticho

u Silvestrova hovorí skôr o meditácii a schopnosti človeka posunúť sa cez zvuk k tichu skrývajúcemu tajomnú podstatu vecí, ktorú pred nami zastiera opak ticha – hluk, šum a nedorozumenie. Hudba je metaforou nevypovedateľného, nedá sa jednoznačne sémanticky uchopiť a jej význam môžeme stotožniť buď s jej kompozičnou štruktúrou, ako to robí formalistická estetika, alebo ho chápať prenesene. Ak je hudba niečím, čo nemožno vypovedať, ticho je niečo nevyslovené, čo nás chcú skladatelia „tichých" skladieb primäť nájsť a vypočuť. Silvestrovova *Tichá hudba* patrí medzi kompozície, ktoré majú ticho evokovať a sprostredkovať moment, kedy sa poslucháč do vlastného ticha môže ponoriť, podobne ako napríklad *Music of Silence (Hudba ticha)* Johna Tavenera, *Música callada* (Zamĺknutá hudba) Federica Mompoua, *Regard du silence (Pohľad ticha)* z cyklu *20 pohľadov na Jezuliatko* Oliviera Messiaena či *Confronting Silence* (*Zoči-voči tichu*) od skladateľa Toru Takemitsu. Skladba s prívlastkom „tichá" hovorí aj o minimalizácii hudobných prostriedkov, ktorej majstrom bol už Anton Webern dosahujúci maximálny výraz paradoxne minimálnymi kompozičnými prostriedkami. Tým sa oblúkom dostávame aj k Martinovi Burlasovi, ktorý sa o podobný efekt pokúša technikou súčasného hudobného redukcionizmu.

Späť do seba

Skladby *Koncert-elégia* a *Pierced*, ktoré na koncerte odznejú, môžu byť pre poslucháča výstižným dokladom rôznorodosti pojmu „súčasná hudba". Všetky zdroje inšpirácie a rozličné žánrové hudobné svety, ktoré Langa nútia reagovať, sa hudby **Eleny Firsovej** nedotýkajú. Jej hudobný poetizmus a jemná melodická kresba čerpajú skôr z dedičstva ruskej avantgardy, a predovšetkým z hudby jej mentora – skladateľa Edisona Denisova, s ktorým nadviazala neoficiálny študijný kontakt počas svojich konzervatoriálnych štúdií v Moskve.

„Kompozícia ako taká pre mňa znamená ponorenie sa do seba, dotknutie sa krásy a komunikáciu s nemateriálnym svetom," hovorí autorka o svojej práci. Firsovej hudba je lyrickou, osobnou a súkromnou výpoveďou, ktorá je zrkadlom jej vnútorného prežívania. Od svojich skladateľských počiatkov inklinuje k menším a jemnejším nástrojovým kombináciám. Jej kompozičný jazyk od začiatku charakterizovalo sústredenie na krehkú a emocionálne expresívnu melodickú líniu podopretú postromantickou harmóniou. Vo vtedajšom Sovietskom zväze

pôsobila takáto lyrická a melancholická umelecká výpoveď podozrivo a nezapadala do konvenčných hudobných trendov sovietskej hudby. Tým si autorka „vyslúžila" členstvo v tzv. „Chrennikovovej sedmičke" odmietnutých skladateľov, do ktorej okrem nej patril aj jej manžel Dimitrij Smirnov, ďalej Sofia Gubajdulina, Edison Denisov, Viačeslav Arťomov, Viktor Suslin a Alexander Knaifel. Chrennikov bol od roku 1948 až do pádu Sovietskeho zväzu predsedom zväzu skladateľov ZSSR a mal tak moc dostať do nemilosti skladateľov, ktorí podľa neho nevyhovovali požiadavkám socialistického realizmu. Zaradenie medzi neoficiálnych sovietskych skladateľov nakoniec Firsovej prinieslo zvýšený záujem o jej tvorbu na Západe a predznamenalo jej neskoršiu kariéru mimo rodnej krajiny. Tú Firsova aj so svojou rodinou opustila v roku 1991 a odvtedy žije a tvorí vo Veľkej Británii. Jej hudba si dodnes zachováva svoju charakteristickú reč spevných melódií a krehkých harmónií, ktoré v jemných líniách opisujú autorkin vnútorný svet.

Firsovej *Koncert-elégia pre violončelo a orchester* mal premiéru vo februári tohto roku v Londýne pod taktovkou Andrewa Morleyho. Skladba bola pôvodne písaná pre violončelistu Anatola Liebermanna, ktorý koncert odohral na premiére v Londýne, ale aj na tohtoročnej slovenskej premiére v Žiline. *Koncert-elégia*, v poradí už štvrtý violončelový koncert Firsovej, je venovaný Mstislavovi Rostropovičovi, ikone violončelovej interpretácie 20. storočia. Materiál kompozície vychádza zo sólového *Koncertu pre violončelo* z roku 2007, ktorý Firsova písala ako hold Rostropovičovi po jeho smrti. Druhá téma preberá podľa autorkiných slov rytmus z árie Lenského z Čajkovského *Eugena Onegina*.

O minimalizme po minimalizme

Pri menách **Martin Burlas** a **David Lang** sa často skloňujú pojmy minimalizmus, postminimalizmus, redukcionizmus, repetitive music, totalizmus (totalism). Minimalizmus a jeho ďalšie spomínané terminologické odvodeniny sa používajú ako posledný veľký balík tzv. súčasnej vážnej hudby, ktorý umožňuje vtesnať veľké množstvo autorov pod jediné štýlové pomenovanie, čím sa postupne zmazávajú jeho jasné hranice. Minimalizmus ako štýl vznikol začiatkom šesťdesiatych rokov v prostredí amerického downtownu a charakterizovala ho predovšetkým nedekoratívna melodická línia, opakovanie, tonálna jednoduchosť, postupná transformácia materiálu alebo až statickosť. Slovo minimalizmus

odkazuje na minimalizáciu alebo redukciu. Muzikológ a skladateľ Tom Johnson za hlavné kritérium považuje minimálny rozsah kontrastov vo vnútri skladieb napriek stovkám až tisíckam variácií hudobného materiálu. S „minimal music" hovoríme jedným dychom opakovanie – „repetitive music" (repetitívna hudba), ale aj „meditative music" (meditatívna hudba). Estetika statickosti a mnohonásobného opakovania má najrôznejšie podoby a množstvo esteticko-duchovných vysvetlení. Kultizmus a „tranzovosť" minimalizmu vychádza z duchovných postupov známych z takmer všetkých náboženstiev. Spomeňme si na tranz vyvolávajúce africké bubnovanie, východné techniky meditácie či kresťanské modlitby litánií alebo ruženca. Vo všetkých prípadoch ide o techniku odosobnenia sa od svojho ja. Napriek tomu vieme, že minimalizmus mal od počiatkov veľmi rozličné polohy. Od Glassovho diatonického čistého minimalizmu, ktorého výdobytky sú dnes bežnou súčasťou populárnej a komerčnej filmovej hudby, cez Reichove komplikované rytmické štruktúry s využitím tzv. fázového posunu, Adamsove miniatúrne motivické bunky vytrvalo sa opakujúce ako časť väčšieho fungujúceho organizmu a Rileyho modálne figúry rôznych dĺžok radené za sebou až po Youngov extrémny minimalizmus, keď necháva znieť čistú kvintu s inštrukciou „to be held for a long time" (nechať znieť dlho). Mnoho hudobných teoretikov považuje minimalizmus za posledný identifikovateľný nový štýl v dejinách hudby. *„Modernistický projekt 20. storočia bol ukončený približne v šesťdesiatych rokoch fenoménom minimalizmu – apogea modernizmu, ktorý dekonštruoval hudbu na jej základné jednotky: rytmus, akord, zvuk. Hudba sedemdesiatych rokov ohlásila začiatok postmoderny,"* tvrdí skladateľ Rhys Chatham. Faktom je, že od sedemdesiatych rokov sa ako huby po daždi rodili nové, niekedy viac, inokedy menej definované hudobné štýly a žánre, ktoré mali zjavne korene v minimalizme. Výsledkom je to, že skladby mnohých súčasných autorov, ktorým sa pripisuje minimalistický štýl, spĺňajú len málo kritérií, ktoré tento štýl pôvodne definovali. Preto bol zavedený termín „postminimalizmus", ktorý má všetky tieto nové rôznorodé minimalistické poetiky zastrešovať. Postminimalizmus je teda ťažké chápať ako progresiu minimalizmu, je to skôr akýsi postmoderný minimalizmus spájajúci prvky minimalizmu, world music, rocku, elektroniky a mnohých ďalších štýlov. Dve jeho rozdielne verzie predstavuje aj Burlasov redukcionizmus a Langov totalizmus.

Burlas v „polčase rozpadu"

Burlasova hudba začína podľa jeho slov vždy nehudobným nápadom, ktorý môžeme vytušiť medzi linkami notovej osnovy a názvom. *„Najprv je to pocit, dojem, že nejaký problém je dôležitejší než ostatné a že by možno bolo vhodné sa ním zaoberať, potom je tam otázka, či sa ním dá zaoberať v hudbe. Ak áno, potom človek musí nájsť spôsob, ako nehudobný problém dostať do polohy, aby fungoval vo svete a v podmienkach hudby, a aby to zároveň nebolo prázdne v zmysle, že riešime len čisto hudobné vzťahy. Ak sa zdá, že sa to podarilo, môžeme začať písať."* Východiskové myšlienky, ktoré predchádzali napísaniu jeho aktuálnej skladby, patria Burlasovi ako človeku konkrétnej generácie s konkrétnym geografickým určením, ktorého uprostred života stretla zmena režimu z totalitného na demokratický. Skepsa a sklamanie vychádzajúce z príchodu vytúženej slobody, ktorá sa ukázala byť celkom iná od jej pôvodnej matnej predstavy v očiach disidentov, sú príslušníkom generácie ľudí narodených tesne pred alebo po páde železnej opony, často cudzie. Pri rozhovore s Martinom Burlasom človek akoby počul filozofa Gillesa Lipovetského a jeho v niečom pesimistický a v niečom aj svieži pohľad na súčasnú spoločnosť žijúcu v „ére prázdnoty", ktorá v západnej spoločnosti nastala po turbulentných časoch prvých dvoch tretín 20. storočia. *„Je to paradoxná pustatina bez katastrof, nijako závratná ani tragická, ktorá sa už nestotožňuje s ničotou a so smrťou: nie je pravda, že pustatina núti človeka zaoberať sa morbídnymi predstavami smrti a zániku. Ako inak totiž popísať tú obrovskú vlnu, ktorá postupne zbavila obsahu a podstaty všetky inštitúcie, hodnoty a ciele, na ktorých stáli predošlé obdobia, než ako masovú dezerciu, meniacu spoločnosť na čosi bezkrvné, na orgán zbavený pôvodného účelu?"* Éra prázdnoty je dobou vlády médií, ktoré na jednej strane všetko dramatizujú a na druhej strane predostierajú všetko v istom druhu humorného podtónu. *„Miera znecitlivenia spoločnosti je podľa mňa už dnes podobná ako bola za čias normalizácie. Nemá to politický podtón, ale ten rozklad vedomia je rovnaký, len nie cez politiku, ale tentoraz cez pseudozábavnú grimasu,"* hovorí Burlas. Jeho festivalová skladba je o tom, *„či sa dá aj v rozpade, rozklade a úpadku nejakým spôsobom ubrániť, nájsť si kúsok svojho územia alebo postaviť si obranný val."* Burlasova hudba však má čo povedať aj poslucháčom, ktorí nevnímajú súčasnosť cez prizmu „polčasu rozpadu". Je to hudba zastavenia sa v čase, zvukové zhmotnenie prekvapujúcej prázdnoty, spomalenie

deja až na pokraj poslucháčskej únosnosti. „*Som redukcionista. Baví ma pracovať tak, že použijem len to, čo je nutné, a všetko ostatné zredukujem. Ide to až tak ďaleko, že mi doma vadí, keď mám veci ináč postavené na stole a každý mesiac vyhadzujem papiere, ktoré som predtým považoval za potrebné. Človek si čistí prostredie okolo seba, aby sa cítil nenapádaný zvonka. Je to možno na hranici autizmu, ale redukcionizmus je moja veľká zásada. Moje skladby sú trošku autistické, ale zase si treba uvedomiť, že autizmus nie je nič iné než* reakcia *na to, čo citlivejší organizmus vidí, že sa okolo neho deje.*" Burlasove skladby posledného obdobia plynú v dlhých hodnotách v pomalom tempe s požiadavkou na interpretov, aby hrali čo najpomalšie, bez použitia vibrata, dynamických oblúkov alebo iných výrazových špecifík. „*Predstava mojej hudby je vždy jednoduchá: totálne pokojná muzika na hranici počuteľnosti alebo nejakej emócie, čo práve vytvorí inú emóciu, podľa mňa ešte silnejšiu. Keď je niečo cez čiaru a zájde to príliš ďaleko, tak to spúšťa alebo prináša so sebou iný svet.*"

Lang a totálny tlak

Nemilosrdný ostrý rytmus, energia a nezastavujúci sa prúd hudby, ktorá akoby bola na vrchole po celý čas, sú charakteristické atribúty Langovej skladby *Pierced* na míle vzdialenej od estetiky meditácie a duchovného odosobňovania sa minimalistickému žánru. Jeho hudba nenecháva priestor na zamyslenie, zastavenie, rozpamätávanie sa, je ako „piercing" v tele poslucháča, držiaci sa v ňom a na ňom od svojho začiatku až do konca.

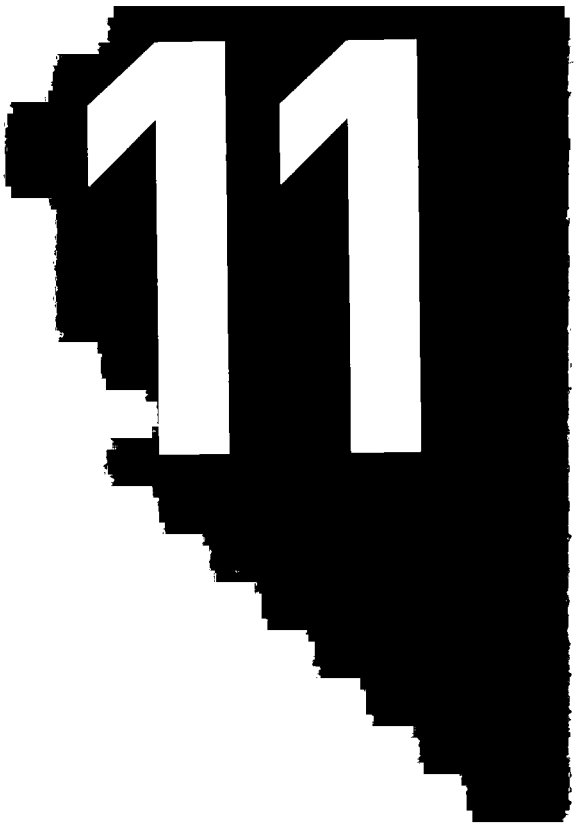
Davidovi Langovi je prisudzovaný jeden pomerne nový „izmus", ktorý vznikol koncom osemdesiatych rokov ako produkt amerických skladateľov narodených po roku 1950, ktorí hľadali svoj priestor medzi komerčne úspešnou hudbou jednoduchých patternov na jednej strane a intelektuálnosťou tzv. „vážnej" hudby na strane druhej. Zdroje inšpirácie nachádzali okrem minimalizmu aj vo world music a jazze. Najdominantnejšou zložkou hudby „totalizmu" je rytmus. Rytmická štruktúra skladieb si zobrala veľa z minimalizmu. Rovnako vychádza z opakujúcich sa rytmických patternov, ale na rozdiel od minimalistov, totalisti, poučení hudbou tretieho sveta a world music, ich kladú do mnohovrstvového rytmického pletiva. Totalisti neopakujú melodické modely alebo figúry, no využívajú minimalistickú postupnú transformáciu materiálu. Ich skladby však nie sú procesom, ale uzavretou kom-

pozíciou, pri ktorej si je poslucháč vedomý toho, čo sa dialo predtým, čo sa deje teraz a čo sa bude diať potom. Tempo skladieb totalistov býva tanečné a snáď aj preto svojich poslucháčov nachádzajú aj v radoch fanúšikov alternatívnej rockovej či popovej scény. Totalizmus býva pripisovaný okrem Langa aj Michaelovi Gordonovi, Davidovi Firstovi, Elliottovi Sharpovi a iným autorom zoskupeným okolo ansámblu Bang on a Can. Mnohí z nich sa s týmto termínom nestotožňujú. Známy hudobný teoretik Kyle Gann, ktorý sa venuje experimentálnej hudbe, považuje odmietavý postoj skladateľov k teoretickému „škatuľkovaniu" za normálny a rozšírený. Tvrdí však, že *„izmy pomáhajú hudbe prežiť, pretože udržujú sústredenie verejného záujmu dosť dlho na to, aby sa vynorili nové vnemy. Vymedzenie pojmu hudbu nemení, ale pomáha poslucháčom nájsť prostredie, v ktorom budú môcť takúto hudbu počuť znova,"* uzatvára svoju esej o hudbe tzv. totalistov.

Skladateľským zámerom Langa pri písaní skladby *Pierced* bolo hľadanie nových možností koncertantnej hudby využiteľných pre zvuk súčasnej hudby. Premiéra *Pierced* sa odohrala v júni 2007 v Mníchove. V programovom bulletine o nej autor hovorí: *„Pokúšal som sa predstaviť si spôsob, ako by sa sólisti a orchester mohli k sebe vzťahovať tak, aby to nebolo staromódne. Páčila sa mi myšlienka kontrastu medzi nimi, ale nechcel som vytvoriť nejaký druh súťaženia, aký sa využíva v tradičnom koncerte, kde sólisti zvádzajú boj s orchestrom o nadvládu svojich myšlienok. Čo by sa stalo, keby som vytvoril dva celkom oddelené hudobné svety, v ktorých materiál jedného by bol potrebný na dekódovanie významu materiálu druhého? Predstavoval som si, napríklad, disonantnú chromatickú líniu v jednom ansámbli a tonálny akord prograduj úci v druhom – možno budeme oba vnímať ako potrebné jeden pre druhý, ale materiál v oboch svetoch ostane odlišný. Bude medzi nimi stena – nebudú sa počúvať alebo vzájomne ovplyvňovať, ale budeme mať možnosť počuť osobitné príspevky každého z nich zmiešané dohromady."* Na túto myšlienku odkazuje podľa skladateľa aj názov skladby *Pierced* (preniknutý, prepichnutý). Orchester a sólisti tvoria dva oddelené svety predelené pomyselnou stenou, ktorú však oba prepichujú, aby mohli preniknúť na druhú stranu.

Langov pulzujúci rytmus, minimalistické opakovanie a vrstvenie motívov, pripútavanie poslucháča energickou nástojčivosťou, ktorá chvíľami pôsobí ako (ná)tlak, ho vyniesli v rodnej Amerike medzi najhranejších autorov súčasnej „vážnej" hudby a priniesli mu aj prestížnu Pulitzerovu cenu za hudbu (2008, skladba *The Little Match Girl*

Passion). Langove CD *Pierced*, s rovnomennou skladbou na prvej stope, sa predáva na webových stránkach so súčasnou klasickou hudbou a rovnako na stránkach propagujúcich alternatívny rock. Hovorí to niečo o zložení Langových poslucháčov, ale aj o žánrovosti samotnej jeho hudby pohybujúcej sa na pomedzí medzi súčasnou vážnou hudbou a experimentálnou popovou a rockovou scénou. Všetky tieto atribúty Langových skladieb z neho robia prototyp pre jednu z verzií toho, čo voláme „byť in", „v kurze" alebo súčasný, a to bez toho, aby z toho museli vychádzať aj negatívne konotácie týchto spojení, akými sú povrchnosť či absencia jedinečnej aury.



Sobota
12. NOV 19.00
Historická budova NR SR,
Župné námestie

Sergej Kopčák
bas

Quasars Ensemble
Andrea Bošková – flauta
Júlia Gálová – hoboj
Martin Mosorjak – klarinet
Marek Zwiebel – husle
Peter Mosorjak – husle
Peter Zwiebel – viola
Andrej Gál – violončelo
František Výrostko – kontrabas
Diana Buffa – klavír
Tamás Schlanger – bicie nástroje

Soňa Urbaničová – flauta
Jozef Eliáš – klarinet
Peter Kajan – fagot
Tamás Tarkó – trúbka
Pavol Varga – husle
Radomír Cikatricis – husle
Bálint Kovács – viola
Karolína Hurayová – violončelo
Adriana Antalová – harfa
Marek Štrbák – čembalo

Ivan Buffa
dirigent

ert sa koná v spolupráci
rodnou radou Slovenskej republiky

NÁRODNÁ RADA
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Vladimír Bokes
Departures, šesť piesní pre bas a komorný súbor na básne S. D. Šimka op. 85 (2011)**
Note left on the table
Departures
Winter music
Homage to Georg Trakl
January
Testimony

Miro Bázlik
Kánonické variácie na jeden chorál pre sláčikové kvarteto, basbarytón a čembalo (2011)**

Roman Berger
Tenebrae pre bas a komorný súbor (2011)**
(dielo vzniklo na objednávku festivalu Melos-Étos)

Ilja Zeljenka
Tri slová, skladba pre bas, bongo, flautu, marimbu a violončelo (2006)**

Spevácke umenie Sergeja Kopčáka mali v uplynulých desaťročiach možnosť spoznávať návštevníci operných domov i koncertných sál na celom svete. V jeho širokom repertoári mala vždy svoje pevné miesto i vokálna tvorba slovenských autorov (Tadeáš Salva, Juraj Beneš, Miro Bázlik, Roman Berger, Jozef Malovec, Vladimír Bokes, Ladislav Holoubek, Eugen Suchoň a i.), ktorých diela uvádzal a nahrával, často premiérovo. V roku 2008 sa symbolicky rozlúčil s operným javiskom titulnou postavou v opere *Boris Godunov* na scéne Slovenského národného divadla. Je preto veľkou udalosťou, že sa na festivale Melos-Étos predstavuje so sólovým recitálom, na ktorom v sprievode Quasars Ensemble v premiére odznejú štyri skladby slovenských skladateľov.

Hudba a slovo

Pri celkovom pohľade na dejiny hudby si môžeme všimnúť pretrvávajúcu snahu či skôr potrebu skladateľov využívať vo svojich skladbách popri hudobnej i textovú rovinu. Vývoj v 20. storočí ukázal, že u mnohých z nich sa neskôr akcent začal presúvať od sprostredkovania verbálneho posolstva smerom k práci so slovom ako výlučne zvukovým elementom. Tieto tendencie našli začiatkom šesťdesiatych rokov odozvu aj v tvorbe slovenských skladateľov, až dodnes však nemožno uprieť „tradičnému" zhudobňovaniu literárneho textu (bez oslabovania či zastierania jeho významu) dôležité postavenie. Opusťme ale teraz oblasť sémantiky – hoci sa k nej neskôr vrátime – a skúsme sa ešte na úvod pozrieť na vývoj slovenskej vokálno-inštrumentálnej tvorby z iného pohľadu. Je zaujímavé, že z hľadiska nástrojového obsadenia u nás až do polovice 20. storočia pretrvávala takmer výlučne tradícia komponovania vokálnych skladieb pre spev so sprievodom klavíra (organa) alebo orchestra. Len sporadicky sa stretneme s ďalšími nástrojmi (napríklad u Mikuláša Schneidera-Trnavského s kombináciou spev, husle a organ alebo spev, husle, violončelo a organ), prípadne s inštrumentáciou klavírneho sprievodu pre sláčikové kvarteto (Andrej Očenáš). Počiatky skutočnej „vokálnej komornej hudby", teda hudby pre spev a komorné nástrojové obsadenie, kde sa ľudský hlas a zúčastnené nástroje rovnocenne podieľajú na hudobnom procese, môžeme po prvýkrát sledovať až v tvorbe skladateľskej generácie, ktorá sa koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov začleňovala do slovenského hudobného života. Vôbec prvými dielami tohto typu boli skladby *Hovorí matka*

(1958) Pavla Šimaia, *Dve piesne na texty starých japonských básnikov* (1959) Ivana Paríka a *Päť piesní na čínsku poéziu* (1960) Mira Bázlika. Za povšimnutie tiež stojí skutočnosť, že práve takéto nástrojové prostredie aj mnohí ďalší skladatelia považovali za vhodné na zhudobňovanie textov rozmanitých exotických proveniencií, okrem Japonska a Číny (pred spomínanou Bázlikovou skladbou sa v slovenskej hudbe objavila čínska predloha zrejme iba jediný raz – v zborovom cykle *Čínska flauta* Š. Németha-Šamorínskeho z r. 1934) napríklad z oblasti malajskej či aztéckej kultúry. Samozrejme, nie je to len cudzokrajnosť inšpirácií, ktorá skladateľov privádza k hľadaniu nových zvukových výsledkov v spojení ľudského hlasu a komorného obsadenia. Často je skladateľ oslovený konkrétnym obsahom či posolstvom samotného básnického textu a tie ho nútia hľadať preň adekvátne hudobné stvárnenie, v súhlase s vlastnou autorskou poetikou. Pokúsime sa teraz pozrieť na štyroch autorov, ktorých diela zaznievajú v tento večer, a priblížiť ich prístupy k narábaniu s hudbou a slovom nielen v prezentovaných skladbách, ale i v kontexte celého ich diela.

Poézia avantgardy

O **Vladimírovi Bokesovi** sa často hovorí, že je skladateľom racionálneho založenia. Zdôrazňuje sa jeho afinita k avantgardným kompozičným technikám (dodekafónia a serializmus, aleatorika), ktoré začiatkom sedemdesiatych rokov ako jediný spomedzi vtedajších absolventov VŠMU prijal za vlastné. Akoby v úzadí však ostávala jeho lyrická skladateľská poloha, ktorú dokázal vo svojej tvorbe takisto stvárniť (neopúšťajúc svoju avantgardnú poetiku). Azda najlepšie ju možno postrehnúť prostredníctvom jeho dvoch vokálnych skladieb z tohto decénia. V roku 1977 skomponoval cyklus piesní *Spôsob ticha op. 22* pre bas a štyri nástroje. Surrealisticky ladené verše Jozefa Mihalkoviča sprevádzajú lesný roh, fagot, violončelo a klavír, v každej časti cyklu v inej kombinácii (od kompletnej zostavy nástrojov až po bas sólo). O rok neskôr na texty toho istého básnika napísal ďalší piesňový cyklus *Na svoj spôsob op. 26* pre ženský hlas a klavír (a nebol to jeho posledný kontakt s Mihalkovičovou poéziou – použije ju ešte aj vo svojej *Symfónii č. 4*). V obidvoch cykloch nájdeme aleatoricky riešené úseky – nástrojový sprievod opakuje určité modely a spevný hlas sa pohybuje nezávisle od nich. Vo všetkých prípadoch tým Bokes dosahuje podmanivý

zvukový výsledok korešpondujúci so zhudobňovanými veršami. Úplne iný spôsob práce s ľudským hlasom predstavujú *Línie op. 25* pre dvanásť spevákov (1978). Podobne ako Zeljenka vo svojich *Hrách*, aj tu sa Bokes pohráva s rozličnými hlasovými technikami, hláskami a klastrami. Notový zápis skladby má blízko k idei grafickej partitúry. Počnúc deväťdesiatymi rokmi sa Bokes začal výraznejšie venovať i duchovnej tvorbe – spomeňme skladby *Missa Posoniensis op. 55* (1988 – 1991), *Pater noster op. 56a* pre basbarytón a trúbku (1990), *Ave Maria op. 56b* pre soprán a sláčikové kvarteto (1991) či viaceré zborové kompozície. Ukážkou spracovania vyslovene nebásnického textu je skladba *Commedia dell' arte op. 61* pre tenor a klavír (komorný súbor) z roku 1995, ktorá zhudobňuje správu Ústredného výboru Zväzu slovenských skladateľov reagujúcu na závery XV. zjazdu KSČ. Je to parodická spomienka na normalizačné obdobie sedemdesiatych rokov, ktoré sa aj jeho ako skladateľa bytostne dotklo.

Prezentovaný piesňový cyklus *Departures op. 85* je však opäť dielom na hlboko poetický text. Po stránke nástrojového obsadenia nadväzuje na Bokesovo predchádzajúce dielo, *Postlúdium ku storočnici Eugena Suchoňa op. 84* (2008), ktoré bolo venované telesu Quasars Ensemble. V obidvoch kompozíciách Bokes vychádza z postupne exponovaných vertikálnych 12-tónových súzvukov. O inšpiračných zdrojoch skladby hovorí: *„Zvláštnym spôsobom som sa dostal ku zbierke básní Svetozára D. Šimka, ktorý zomrel ako 45-ročný na vrchole svojich tvorivých síl v New Yorku. Pani Želku Gaburovú som poznal od malička, bola jednou z najbližších spolupracovníčok mojej mamy. Často som ju stretával na koncertoch slovenskej hudby, neskôr sme ju so ženou niekoľkokrát navštívili, spoznali sme jej brata, dominikánskeho pátra Akvinasa. Vzácny človek, päťdesiate roky prežil vo väzení, v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch pôsobil na bratislavskej Kalvárii. Posledný krát sme ich navštívili v roku 2005, obaja mali už po deväťdesiatke. Darovali mi knihu básní svojho synovca, ktorý krátko predtým zomrel. S. D. Šimko získal v USA za preklad poézie Georga Trakla do angličtiny významné ocenenie, pripravoval vydanie vlastných básní Svet v stratenej rukavici s prekladom Ľ. Feldeka. Knihu mi dali s návrhom, či básne neskúsim zhudobniť. Pani Želka krátko potom zomrela, páter Akvinas žije v kláštore dominikánov vo Zvolene. Básne mi vyrazili dych podobným videním sveta ako pred rokmi poézia Jozefa Mihalkoviča. Cyklus Spôsob ticha mi na pamätnom koncerte v Klariskách ešte v roku 1979 úspešne predviedol Sergej Kopčák. Je to už 32 rokov. Nový piesňový*

cyklus som začal písať hneď v roku 2005. Šimkov anglický jazyk rozumiem ako symbol ťažkých ciest umeleckej slobody, stal sa teda základom zhudobnenia. V roku 2006 som sa celkom sústredil na 7. symfóniu. Krátko po jej premiére v máji tohto roku prišla ponuka od Sergeja Kopčáka. Vybral som 6 básní a v lete bol piesňový cyklus na svete. Že odznie so sprievodom Quasars Ensemble, je pre mňa ďalším symbolickým momentom.“

Medzi vážnosťou a hrou

S menom skladateľa **Ilju Zeljenku** sa často spája označenie „homo ludens“ (pojem holandského historika Johana Huizingu) pre jeho neobyčajnú schopnosť pohrávať sa s rôznymi hudobnými parametrami – melódiou, rytmom, textom, farbou, výrazom. Túto črtu svojich kompozícii často podčiarkoval aj použitím slova „hra“ v názve, počnúc slávnymi *Hrami pre 13 spevákov hrajúcich na bicích nástrojoch* z roku 1968. Druhú líniu Zeljenkovej tvorby tvoria diela vznikajúce pod vplyvom závažných básnických textov. Takým je napríklad kantáta *Osvienčim* (1959) pre zbor, dvoch recitátorov a orchester na pôsobivý text Mikuláša Kováča, ktorá je absurdným komentárom k hrôzostrašnej realite koncentračného tábora podávaným očami návštevníka múzea. „Hlasy mŕtvych“ sú v skladbe zvukovo odlíšené šepotom znejúcim z reproduktorov. V priebehu šesťdesiatych rokov píše Zeljenka ďalšie vokálne skladby – *Metamorphoses XV* pre rozprávača a komorný súbor (1966) na Ovídiov text a *Zaklínadlá* (1967) pre miešaný zbor a orchester (obe vznikli pôvodne ako súčasť filmovej hudby). Kým v prvej sa opieral o skutočný text rímskeho básnika, v druhej používa síce existujúce latinské slová, ale len pre ich zvukový tvar. Dielo tak tvorí prechod k používaniu asémantického textu, hraniu sa so slabikami, samohláskami i spoluhláskami, ktoré sa od spomínaných *Hier* stanú základom mnohých jeho skladieb. Také sú napríklad zborové *Hry a riekanky* (1977) s citovaním banálnych detských riekaniek, ale hlavne *Mutácie* pre soprán, bas, bicie nástroje, flautu, hoboj, klarinet a husle (1979), ktorých prvým interpretom bol Sergej Kopčák. V *Intermezzách* pre miešaný zbor z roku 1972 spracoval subtílne verše Milana Rúfusa v „neskreslenej“ podobe, postupne však už začína aj s básnickými textami pracovať uvoľnenejšie. To platí pre trojicu skladieb na básne Christiana Morgensterna – *Galgenlieder* pre soprán a komorný súbor (1976), *Hudba pre madrigalistov a dychové kvinteto* (1980) a *Musik für Morgenstern* pre bas,

klarinet a sláčiky (1983). „*Vybral som si čo najkratšie básne, lebo nemám rád dlhé texty, v ktorých sa veľa hovorí. Text už sám osebe je dosť výrazný. Pokiaľ ide o báseň, tak prosím, ale nie je dobré, aby bolo v hudbe toľko textových informácií. Uprednostňujem kratšie, aforistické texty a na to je Morgenstern pravý ideál. S krátkym textom sa dá aj trochu viac operovať. Nie je natoľko závislý od toho, či je tam z neho všetko.*" (Z knihy Y. Kajanovej *Rozhovory s Iljom*.) K pozvoľnému rozpadaniu deklamovaného textu dochádza i v skladbe *Hassleriana* pre zbor, flautu a bicie nástroje (1980). Z tvorby tohto obdobia, ktorá zachováva zrozumiteľnosť textovej predlohy, možno spomenúť filozofickú meditáciu *Slovo* pre recitátora, zbor a orchester na text Miroslava Válka (1980), *Pieseň mladosti* pre zbor, trúbku a tympany (1986), *Aztécke piesne* pre soprán, klavír a bicie (1986) a *Zariekania* pre alt a sláčikové kvarteto (1988). Väčšina jeho vokálno-inštrumentálnych diel deväťdesiatych rokov má duchovný charakter. Tak vznikajú *Slovenské pašie „Syn človeka"* (1993), *Missa serena* pre miešaný zbor, barytónové sólo a komorný orchester (1995), *Psalmus 84* pre barytón, miešaný zbor a sláčikové nástroje (1997) a hymnus *Benedictus es Domine* (1999). Návratom k ovídiovskej predlohe je *Remedia amoris* pre sóla, zbor, klavír a bicie nástroje (2000).

Tri slová pre bas, bongo, flautu a marimbu Ilja Zeljenka dokončil v apríli 2006, približne 15 mesiacov pred svojou smrťou. Opäť sa v nich vracia k hre s nezmyselnými hláskami a k svojmu obľúbenému prvku – obsadeniu sólistu-speváka do súčasnej úlohy hráča na bicích nástrojoch. Tri slová, ktoré v závere zaznejú z úst sólistu, pôsobia ako hrozivá predtucha: „Život pomalu končí." Nejde však o výraz zúfalstva či beznádeje. Je to len zmierenie sa s tým, čo má prísť. Roman Berger na poslednej rozlúčke so skladateľom citoval jeho iné tri slová: „Smrti sa nebojím." Skladba svojím charakterom i obsadením vykazuje spoločné znaky so Zeljenkovým *Sourire* pre soprán, klarinet, tom-tomy, bongá a vibrafón z roku 1995. Názov tohto diela v preklade znamená „úsmev". Podobne aj svoje *Tri slová* Zeljenka neskomponoval ako bolestné lúčenie sa so svetom, sú to jedny z jeho ďalších „hier". Bohužiaľ, posledné.

S múdrosťou ducha

Miro Bázlik predstavuje v dejinách slovenskej hudby špecifickú osobnosť spájajúcu v sebe dva veľmi blízke svety: matematiku a hudbu. Ako klavirista a matematik s profesionálnym školením v obidvoch ob-

lastiach sa vo svojej skladateľskej tvorbe opieral o dva piliere: na jednej strane je to úcta k tradícii európskej klavírnej tvorby (s akcentom na J. S. Bacha), na druhej strane racionálne uchopenie hudby (reflektujúc pritom predovšetkým odkaz Druhej viedenskej školy). Nikdy však hudbu nekonštruoval bez ohľadu na jej zvukovú podobu. Práve naopak – zvukový tvar diela bol vždy v popredí jeho záujmu, čo neskôr determinovalo jeho príklon k tzv. harmonickej dodekafónii. V cykle *Päť piesní na čínsku poéziu* z roku 1960, ktorý sme spomínali ako jedno z prvých slovenských diel napísaných pre komorné vokálno-inštrumentálne obsadenie, však ešte dodekafonickú techniku nepoužíva. Skladateľ si ako sprievod zhudobnenia koncentrovaných orientálnych veršov zvolil kombináciu flauty, klavíra a violončela. Konfrontácia melodických línií jednotlivých nástrojov pripomína jeho úctu k Bachovmu polyfónnemu majstrovstvu, na rozdiel od iných diel z tohto obdobia tu nepoužíva priame alúzie na barokovú hudbu. Tie však už nájdeme v *Kantáte v starom slohu* pre komorný súbor, madrigal a mezzosoprán (1967), v *Baladickej suite v starom slohu* (1969) a v skladbe *Canticum 43* pre soprán, zbor a orchester (1968 – 1971). Zaujímavé je, že vo vokálnych partoch týchto troch skladieb nie je použitý text. Kým v prvých dvoch to bol autorov zámer, *Canticum 43* pôvodne zhudobňovalo 43. žalm z Kralickej biblie. Vzhľadom na spoločensko-politickú situáciu obdobia normalizácie však musel text odstrániť, ak chcel zabezpečiť nahratie a uvedenie diela. Skladba bola v roku 1974 ocenená prvým miestom na skladateľskej súťaži v Ženeve. Bázlikovu vokálno-inštrumentálnu tvorbu predchádzajúceho desaťročia dopĺňajú ešte dve veľké diela – opera *Peter a Lucia* podľa novely Romaina Rollanda (1963 – 1966) a oratórium *Dvanásť* pre recitátora, zbor a orchester podľa poémy Alexandra Bloka (1967). S určitým časovým odstupom sa Bázlik opäť vrátil k zhudobneniu biblickej predlohy. *Canticum Jeremiae* pre soprán, basbarytón, miešaný zbor, husle a sláčikový orchester (1987) už mohlo zaznieť aj s textom. Premiéra sa uskutočnila na BHS v roku 1989, mesiac pred udalosťami nežnej revolúcie; jedným z interpretov bol i Sergej Kopčák. Inšpiračným zdrojom ďalšej Bázlikovej vokálnej tvorby bola francúzska poézia. Tak vzniká *Apparition d'après Stéphane Mallarmé* pre soprán a komorný súbor (1994) a *Tri piesne* na ľúbostné sonety Pierra Ronsarda pre miešaný zbor (1995). Doposiaľ poslednou Bázlikovou väčšou vokálno-inštrumentálnou kompozíciou je *Introitus-symfónia* pre soprán a orchester (1989 – 1997), v ktorej sa znovu zrieka použitia textu a sopránové sólo necháva spievať len na vokály.

Premiérované *Kánonické variácie na jeden chorál* pre sláčikové kvarteto, basbarytón a čembalo sú – podobne ako mnohé predchádzajúce diela – odrazom Bázlikovho hlbokého duchovného založenia. *„V skladbe som použil chorál ‚Sila naša Hospodine', ktorý sa uchoval v pozostalosti môjho otca. Otec spieval v mužskom zbore bas, preto som našiel iba basový part. Chorál mi však zostal v pamäti napriek tomu, že som ho počul ako osemročný chlapec. Zanechal vo mne veľmi silný dojem. Posledná veta, ktorú sólista na záver hovorí, pochádza zo Shakespearovej hry Búrka a vnútorne korešponduje s textom chorálu."* Prvá polovica skladby je riešená dodekafonicky. Sólista spieva 12-tónovú melódiu na ľubovoľné hlásky, ostatné nástroje ho sprevádzajú spočiatku homofónne (opakovaním šesťtónových súzvukov), potom polyfónne (kánonickými imitáciami základného radu). Po slávnostnom nástupe chorálu sa charakter hudobného diania zmení. Sprievod evokuje organovú štylizáciu, ale rozorvaná dodekafonická téma sa snaží znova a znova preniknúť do popredia.

Hudba písaná životom

Ak o niektorom slovenskom skladateľovi platí, že jeho hudba je výsostne „vážna", je ním určite **Roman Berger**. Pohnuté životné osudy jeho rodiny i jeho samého, ako aj hlboké prežívanie spoločensko-politických udalostí blízkeho či vzdialenejšieho sveta sa odrazili zároveň aj v hudbe vychádzajúcej z jeho vnútra. Ak by sme chceli spoznať posolstvo ukryté v jeho tvorbe, nemôže sa nám to podariť len prostredníctvom skúmania textových predlôh jeho vokálno-inštrumentálnych diel. Preto toto naše krátke zamyslenie bude len pohľadom na malú časť veľkej mozaiky.

Keď si prečítame Bergerom zhudobňované texty, počnúc mužským zborom z čias jeho štúdia kompozície *V tichu tak draho vykúpenom* (1962) na slová Tadeusza Różewicza až po dnes premiérovanú skladbu na báseň Paula Celana, zistíme, že všetky sú neobyčajne hlboké, zasahujúce vnútro človeka. Je symbolické, že ich Berger často nachádzal práve v tvorbe básnikov z rodného Poľska (naposledy v skladbe *Improvisation sur Herbert* pre soprán, zbor a orchester z roku 2007). Kým jeho prvý zborový cyklus bol skôr lyrickou meditáciou, druhý *Litánia k stromom* (1975) na text Henryka Jasiczeka je už vážnou filozofickou reflexiou. *„Veď iba jedna smrť je pravdivá, len naša vlastná... Z dreva kolíska je, aj stôl, z dreva sú aj husle, aj rakva... A ty, strom kríža? Za všetkých ukrižovaných odpusť a prepáč!"* Ešte silnejší básnický odkaz však Berger

našiel v Różewiczových básňach *Lament* a *Zachránený*, ktoré sa stali základom jeho kompozície *De profundis* pre bas, klavír, violončelo a live electronics (premiéra v podaní S. Kopčáka). *„Prvú časť, akúsi Kainovu spoveď, som napísal za niekoľko dní roku 1975. Koncentrácia na tento text ma veľa stála – musel som to nechať. Až roku 1980 vznikla Sonáta nadväzujúca na ‚anticredo' prvej básne akousi prázdnotou, v ktorej sa len pomaly kryštalizujú tvary – zárodky tretej časti. Dlhá kadencia elektronicky upraveného hlasu na slove ‚hľadám' vrcholí vetou: ‚Hľadám učiteľa a majstra...' Różewiczova tragédia sa odohráva medzi extrémnymi stavmi Bytia, medzi svetlom a tmou, medzi chaosom, v ktorom ‚hrdzavejú duše' a harmóniou, ktorej tušenie rodí nádej."* V roku 1991 vzniká *Wiegenlied* pre alt a klavír, venovaná pamiatke mladej nemeckej učiteľke Elle Maldaqueovej, ktorá sa stala obeťou nastupujúceho fašistického režimu. Berger tu zhudobnil fragment básne Elisabeth Gutjahrovej a niekoľko viet z denníka samotnej Elly. Skladba *Korczak in memoriam* (2000) si pripomína hrdinský čin poľského lekára Janusza Korczaka, ktorý napriek ponúknutej možnosti utiecť neopustil svojich zverencov v útulku pre siroty a spolu s nimi našiel smrť v plynovej komore. Expresívne mezzosopránové sólo tu v dvoch častiach skladby prednáša bolestnú pôstnu duchovnú pieseň *O głowo poraniona*. Posledným Bergerovým veľkým vokálnym dielom je *Missa pro nobis* (2010). Z tradičného latinského textu omšového ordinária sa v nej používajú len fragmenty prednášané zborom. Ťažisko predstavujú hovorené monológy rozprávača (*„Za roky pod lavínou lží, za mesiace a roky zoči-voči hlúposti, za dni, týždne, mesiace, roky tmy bez ducha, bez lásky... minúta ticha."*) a ariózne vstupy mezzosopranistky.

Ku vzniku skladby *Tenebrae* pre bas a komorný súbor Roman Berger poznamenáva: *„Sergej Kopčák mi dal domácu úlohu: skomponuj niečo, čo by pasovalo k Zeljenkovej skladbe; sú v nej iba jeho tri slová: ‚Život pomalu končí.' Je napísané: ‚Neviem dňa, ani hodiny.' Ilja už vedel. Žiaľ, život autora kantáty Osvienčim skončil. Tak mi prišiel na um Paul Celan, ktorý zázrakom prežil nepredstaviteľnú hrôzu z čias ‚Mega-vraždenia', ako minulé storočie pomenoval Zbigniew Brzeziński. To, žiaľ, dodnes neprestalo. A tak patrí Mile Haugovej naša vďaka za kongeniálne prebásnenie Celanových ‚výkrikov do tmy' vyvolávajúcich Kierkegaardove ‚bázeň a chvenie'."*

Juraj Bubnáš

Departures

Autor: Svetozár Daniel Šimko
Preklad: Ľubomír Feldek

1. NOTE LEFT ON THE TABLE

I spoke of anger, and anger came to me.
I ran away from you, and you ignored me.
Between your legs I kissed the place I kissed before.
I spoke of anger, and anger came to me.
I kept asking, but you asked it too.
You wandered about the Luxembourg Gardens.
Between your legs I kissed the place I kissed before.
I spoke of anger, and anger came to me.
You wandered about the Luxembourg Gardens.
I spoke of anger and ran away from you.
You wandered about the falling water.
I kept asking, but you asked it too.
You wondered about the Luxembourg Gardens.
You wondered about the falling water.

2. DEPARTURES

I am already changing the address.
The one hung, pinned, or crucified against the wall,
the one broken over a shrub.
But I am not afraid.
I am entering this room for the last time.
I am entering you the way an angel enters a scythe.

1. ODKAZ NA STOLE

Hovoril som o hneve a hnev ku mne prišiel.
Utiekol som od teba a ty si si to nevšimla.
V tvojom lone som bozkával miesto, ktoré som bozkával už predtým.
Hovoril som o hneve a hnev ku mne prišiel.
Vypytoval som sa, ale aj ty si bola zvedavá na to isté.
Ty si si zašla do Luxemburských záhrad.
V tvojom lone som bozkával miesto, ktoré som bozkával už predtým.
Hovoril som o hneve a hnev ku mne prišiel.
Ty si si zašla do Luxemburských záhrad.
Hovoril som o hneve a utiekol som od teba.
Ty si žasla nad padajúcou vodou.
Vypytoval som sa, ale aj ty si bola zvedavá na to isté.
Ty si žasla nad Luxemburskými záhradami.
Ty si žasla nad padajúcou vodou.

2. ODCHODY

Už zase mením adresu.
Tú vyvesenú, pripichnutú alebo ukrižovanú proti stene,
tabuľku prerazenú tŕňmi.
Ale nebojím sa.
Vstupujem do tejto izby posledný raz.
Vstupujem do teba ako anjel do kosy.

3. WINTER MUSIC

It has grown simpler.

It has grown into a map of hard fields,
the worry of a hand holding a knife.

It seems, after all,
that you have come to care for nothing.

Not even the voices rising into slow music
beneath the ice.

It seems your address has changed,
or not changed. Or changed again.

Perhaps it is time to rise
and write it down:

the address, the phone number,
a clear description of your face.

Perhaps it is time to get dressed
and step out into the blunt argument of the morning...

the same desire to go on living
with someone who is not there

Cold light against your forehead,
solitude in place of a body.

3. ZIMNÁ HUDBA

Zjednodušilo sa to.

Stala sa z toho mapa tvrdých polí,
obava ruky, ktorá drží nôž.

Zdá sa po tom všetkom,
že prišiel čas nestarať sa o nič.

Dokonca ani o hlasy stúpajúce do pomalej hudby
pod ľadom.

Zdá sa, že tvoja adresa sa zmenila,
alebo nezmenila. Alebo znova zmenila.

Pravdepodobne je čas zdvihnúť sa
a zapísať si to:

adresu, telefónne číslo,
čistý opis tvojej tváre.

Pravdepodobne je čas obliecť sa
a vykročiť do tupého argumentu rána...

znova tá túžba ďalej žiť
s niekým kto tu nie je

Chlad svetla na tvojom čele,
samota namiesto tela.

4. HOMAGE TO GEORG TRAKL

In the bird/light, in the dream-light, messages
of the dead drift through windows.

What house is this? What grass?

Orion inbound, tattooed against the north wind.
Think of it.

Perhaps now you can recall the pale ideogram of a body,
which is the moon's,

rowing itself behind the clouds in the past tense...

Or combing the hair of the dead
as they lie, absolutely still,

as though someone was about to take their photograph.
And after all, this is why you came.

This is why even apples fell into sin.

This bread, this wine, have silence in their keeping.

This is how it begins.
Weaving the blood through the wrists of the damned.

This is how it continues –
the cold, the snow, the slight trembling in your hands.

One silent candle shines in the dark room.
A silver hand extinguishes it.

4. POCTA GEORGOVI TRAKLOVI

Vo vtáčom svetle, vo svetle sna, odkazy
mŕtvych vanú cez obločné sklá.

Aký je toto dom? Aká tráva?

Orión sa približuje, vytetovaný na severnom vetre.
Pomysli na to.

Azda si teraz môžeš spomenúť na bledý ideogram tela,
ktoré patrí mesiacu,

veslujúcemu za mraky do minulého času...

Alebo češúcemu vlasy mŕtvych,
keď ležia, absolútne nehybní,

akoby sa ich niekto chystal fotografovať.
A napokon preto si prišiel.

Preto dokonca aj jablká padli do hriechu.

Tento chlieb, toto víno sú držitelia ticha.

Takto sa to začína.
Prepletanie krvi cez zápästia prekliatych.

Takto to pokračuje –
zima, sneh, slabé chvenie v tvojich rukách.

Jediná tichá svieca žiari v temnej izbe.
Strieborná ruka ju zhasína.

5. JANUARY

Hell bent blue moon, yellow eye of dust.
Cold irreparable desire.

I have been trying to explain something all night.
I am no longer certain of the subject.

St. George, the defender, freezes over.
There is still something I want to say, but not here.

I want to lie down with the snow.
I want the wild lilies to break their silence.

5. JANUÁR

Peklomodrý mesiac, žlté oko prachu.
Chladná, nenapraviteľná túžba.

Celú noc sa usilujem niečo vysvetliť.
Už neviem presne, o čom je reč.

Svätý Juraj, ochranca, celý v ľade.
Chcem ešte niečo povedať, ale nie tu.

Chcem si ľahnúť so snehom.
Chcem, aby divé ľalie prerušili svoje mlčanie.

6. TESTIMONY

Go on and on.

It is a fact that now you understand the music.
The kind that is played quickly, and in terror.

The one whose skull you last saw sunning itself.

Yet it is important to carry on,
to continue speaking

in the arrested voice you once used in a different language.
To simply continue speaking.

The one whose skull you last saw sunning itself.

It is bothersome to exorcise history.
It is just a flat row of what, a cut poplar.

As for trees, they always remain singular.

What else is there to say, and how many ways to say it.

You, being the I.

6. SVEDECTVO

Ďalej, len ďalej.

Fakt je, že teraz rozumieš tej hudbe.
Tej, ktorá sa hrá rýchlo a v hrôze.

Lebka toho, ktorého si naposledy videl, ako sa slní.

A predsa je dôležité niesť to ďalej,
hovoriť ďalej

tichým hlasom, ktorý si kedysi používal v inej reči.
Skrátka, hovoriť ďalej.

Lebka toho, ktorého si naposledy videl, ako sa slní.

Je to drina, vyháňať diabla z histórie.
Je to len lán ľahnutého žita, zoťatý topoľ.

A čo sa týka stromov, zostáva každý individualitou.

Čo ešte povedať a koľkými spôsobmi to povedať.

Ty, ktorý si mnou.

Sila naša, Hospodine!

Text: protestantský chorál, William Shakespeare

Sila naša, Hospodine! Tebe nech znejú chvály.
Ó, by sme len v srdciach svojich vždy vrúcnej lásky mali,
čo úprimne vyznala by pred tvárou zeme, neba:
Sme len z Tvojej milosti a sme nič bez Teba!
V Teba, Bože, dúfame, v Tebe nádej skladáme!

Sila naša, Hospodine! Za Krista ďakujeme,
v ktorom k srdcu privinul si čo Otec ľudské plemä.
Ó, daj nám len s Kristom verne stáť vždy pri Tvojom boku:
Tebe prácu posvätiť, Tvojou láskou všetkým merať...
Zmiluj sa, pomáhaj nám v Tebe žiť i umierať!

... a život náš, to malilinké nic, je z téže látky jako naše sny –
obklopen tmou spánku.

Tenebrae

Autor: Paul Celan
Preklad: Mila Haugová

Sme blízko, Pane,
blízko a na dosah.

Už chytení, Pane,
do seba zadrapení, akoby
telo každého jedného z nás
bolo Tvojím telom, Pane.

Modli sa, Pane,
modli sa k nám,
sme blízko.

Vetrom zohnutí, prišli sme tam,
prišli sme tam zohýbajúc sa
ku kotlinám a korytám.

K napájadlu sme prišli, Pane.

Bola to krv, ktorú si
prelial Ty, Pane.

Ligotala sa.

Odrážala do očí Tvoj obraz, Pane.
Očí a ústa, Pane, prázdne a dokorán.

Pili sme, Pane.
Krv a obraz, ktorý bol v krvi, Pane.

Modli sa, Pane.
Sme blízko.

Tri slová

Život pomalu končí.

12

Nedeľa
13. NOV 19.00
Divadlo Aréna

London Sinfonietta

Michael Cox – flauta
Nicholas Cox – klarinet
John Orford – fagot
Michael Thompson – lesný roh
Bruce Nockles – trúbka
Douglas Coleman – trombón
Manon Morris – harfa
John Constable – klavír
Christopher Alderton – gitara
Joan Atherton – husle
Daniel Rowland – husle
Enno Senft – kontrabas
Lionel Handy – bicie nástroje
David Hockings – bicie nástroje

Franck Ollu

dirigent

Koncert sa koná v spolupráci s Divadlom Aréna

DIVADLO ARÉNA

BRATISLAVSKÝ SAMOSPRÁVNY KRAJ

George Benjamin
At First Light (1982)*

Iris Szeghy
Neniae pre klavír a dychové kvinteto (2011)**
(dielo vzniklo na objednávku festivalu Melos-Étos)

Simon Holt
Lilith (1990)*

---

prestávka

Harrison Birtwistle
Silbury Air (1977/2003)*

Thomas Adès
Living Toys op. 9 (1994)*

London Sinfonietta, jedno z najprestížnejších zoskupení zameraných na interpretáciu súčasnej hudby, prináša program zostavený prevažne z diel britských autorov, ktorý dopĺňa skladba *Neniae* Iris Szeghy na objednávku festivalu. Britská hudba po Brittenovi je u nás pomerne málo známa, o to zaujímavejšia môže byť táto „reprezentatívna vzorka" v podaní orchestra, ktorému bolo viacero z diel týchto skladateľov priamo dedikovaných.

Vo všeobecnosti môžeme britskú hudbu súčasnosti označiť za technicky mimoriadne prepracovanú, pritom však tradičnejšie orientovanú, čo ostatne pravdepodobne súvisí aj so samotnou britskou povahou (za skutočne extrémneho avantgardistu by sme na súčasnej britskej hudobnej scéne mohli označiť azda iba Briana Ferneyhougha, nar. 1943). Tento sklon k tradícii spočíva predovšetkým v „poctivosti" konštrukcie a štruktúry a vo využití klasického formového oblúka. Dôležitým prvkom je využitie novej, rafinovane prepracovanej zvukovosti. Viacero z týchto princípov anglickí skladatelia čerpali a čerpajú zo svojej inšpirácie francúzskou hudbou, predovšetkým dielom O. Messiaena. Sám **George Benjamin** v druhej polovici sedemdesiatych rokov u Messiaena študoval, dokonca sa stal jeho obľúbeným žiakom. Už v mladom veku preukázal svoju skladateľskú pripravenosť a technickú zbehlosť – jeho skladba *At First Light* vznikla roku 1982. Skladateľ sa nechal inšpirovať až impresionisticky pôsobiacim obrazom *Norham Castle Sunrise* J. W. Turnera z roku 1845 – podobne ako Debussy vo svojej symfonickej skici *La mer*, aj Benjamin sa necháva nadchnúť senzitívnou krásou prírodnej scenérie. Technická stránka kompozície prezrádza istú ruku skladateľa, ktorý ovláda jednotlivé aspekty kompozície a vytvoril si už vlastný štýl, a to napriek tomu, že v dobe vzniku tohto diela mal iba 22 rokov. Koncepčne je skladba vynikajúco premyslená a skĺbená, klasický formový princíp a smerovanie je použité mimoriadne vhodne. Za zmienku stojí samozrejme inštrumentácia, ktorá Benjamina preslávila. Virtuozitu v narábaní s farbami orchestra iba potvrdzuje fakt, že Benjamin podľa vlastných slov píše priamo do partitúry.

Messiaen inšpiroval aj **Simona Holta**, okrem neho však aj skladatelia ako Iannis Xenakis a Morton Feldman. Treba dodať, že výrazný vplyv na tohto skladateľa má aj výtvarné umenie a architektúra, hlavne osobnosti ako Goya, Giacometti či Brancusi. To sa odzrkadľuje aj na využití princípov, ktoré Holt pri komponovaní používa – predovšetkým ide o priraďovanie zvukových plôch. V priebehu skladateľského vývoja

začal Holt zložitú a čo sa výrazu týka impulzívnu povahu použitého hudobného materiálu upokojovať momentmi ticha (inšpirovaný M. Feldmanom), ktoré sám nazýva „Still Centres" – centrá ticha.

Skladba *Lilith* vznikla roku 1990 a inšpirovala ju mýtická postava Lilith – podľa niektorých starozákonných legiend išlo o prvú ženu Adama, neskôr, v stredovekom ponímaní, išlo o zjavenie noci – vysokú štíhlu ženskú postavu s čiernymi vlasmi, démona navštevujúceho ľudí, ktorí spia sami, alebo cestujúcich v noci.

Harrison Birtwistle je najstarší zo skladateľov, ktorých diela sú na programe tohto koncertu. Jeho diela charakterizuje taktiež vybrúsená technická stránka – v mladosti sa inšpiroval osobnosťami ako Messiaen, Stravinskij a Varèse, na ktorého poukazuje Birtwistlovo narábanie so zvukovými plochami. Z hľadiska tektoniky Birtwistle aplikuje predovšetkým dramatický princíp. Dôraz kladie aj na dôkladne prepracovanú rytmickú stránku, blízke sú mu aj rituálne prvky a sugestívna výrazová stránka. V priebehu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa v skladateľovej tvorbe spájajú tieto aspekty s bujnou lyrickosťou kompozícií. Klasickým príkladom tohto spojenia je okrem iných diel z tejto tvorivej periódy skladateľa (napr. opera *Yan Tan Labyrinth*) práve skladba *Silbury Air* z roku 1977 (dielo Birtwistle revidoval roku 2003). Podobne ako dve predchádzajúce skladby dnešného koncertu, aj *Silbury Air* vznikla na základe mimohudobnej inšpirácie – skladateľ sa nechal inšpirovať spirituálnosťou a tajomnosťou prehistorického násypu Silbury Hill vo Wiltshire (a to napriek tomu, že presná funkcia tohto útvaru dodnes nie je úplne objasnená). Z technického hľadiska je koncepcia diela založená na priradzovaní statických blokov, resp. objektov. Vecná a logická stavba skladby má dve časti, úseky – prvý je rytmický so sklonom k rituálnosti, v druhom dominuje flauta, ktorá exponuje materiál nezávisle od rytmu a pulzu zvyšku ansámblu. Skladba vznikla na objednávku nadácie S. Koussevitzkého pri príležitosti 100. výročia narodenia tohto slávneho dirigenta. Dielo premiérovo uviedol práve orchester London Sinfonietta pod taktovkou Elgara Howartha v Queen Elisabeth Hall 9. marca 1977.

Thomas Adès – napriek mladému veku etablovaný skladateľ, ktorého diela uvádzajú popredné svetové orchestre, dirigenti a sólisti. Adès vystupuje aj ako klavirista a venuje sa výskumu a propagácii diela L. Janáčka. Vo svojich skladbách kladie dôraz na zvukovosť a využíva širokú paletu timbrov. V procese tvorby sa necháva inšpirovať aj výtvarným

umením. Skladba *Living Toys op. 9* vznikla roku 1994 ako súčasť portfólia pri príležitosti ukončenia štúdia kompozície na univerzite v Cambridge. V Barbican Hall v Londýne ju uviedol dirigent Oliver Knussen.

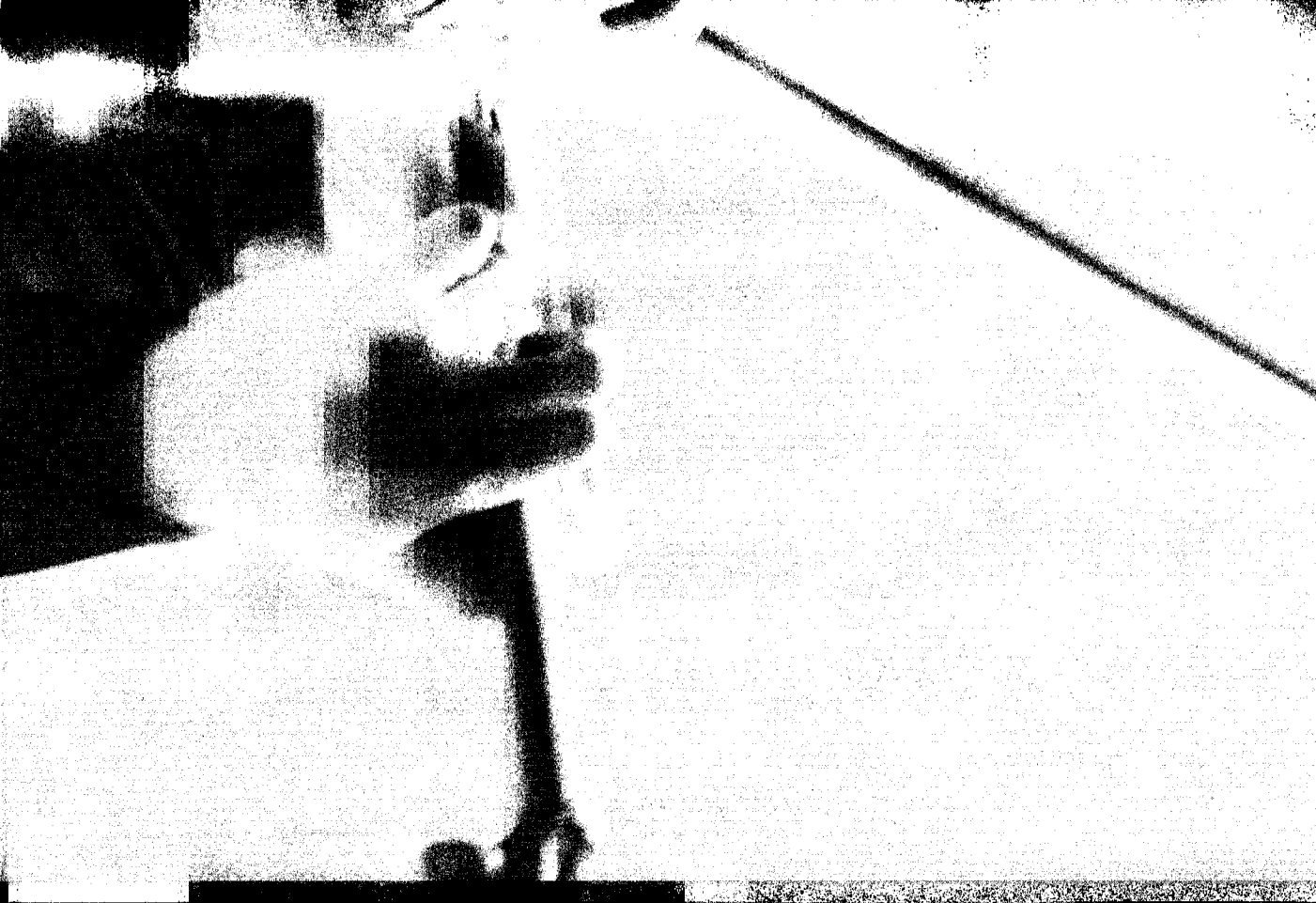
Skladba je rozdelená do piatich hlavných častí a troch pridaných častí, ktorých názvy sú si navzájom anagramom. Úvodnú skladbu „Anjeli" (Angels) otvára sólo lesného rohu, ktoré sprevádzajú priam éterické figúry exponované drevenými dychovými nástrojmi, alikvotnými tónmi a gongom. V druhej časti „Zubry" (Aurochs) sa skladateľ nechal inšpirovať silou tohto mohutného zvieraťa. Vzrušený výraz skladby pripomína býčí zápas. Nasleduje kontrastná časť „BALETT", kde je pokojná širokodychá melódia sprevádzaná mihotajúcim sa sprievodom. Tretej časti „Členovia domobrany" (Militiamen) dominuje malá trúbka, ktorá exponuje jazzom inšpirované melodické útvary prerušované vstupmi bicích. Vo štvrtej časti „Smrť H.A.L.-a" je H.A.L. názov palubného počítača na vesmírnej lodi vo filme *2001 – vesmírna odysea*. Keď je počítač na konci filmu deaktivovaný, počuť pieseň Daisy Bell. Adès ju v tejto časti necháva zaznieť v kontrafagote, kontrabase a ostatných hlbokých nástrojoch, pričom citát je použitý mimoriadne pôsobivo. „BATTLE" (Bitka) je plná rýchlych behov a pôsobí až zúrivo. Piata časť „Hranie na pohrebe" (Playing Funerals) je vrcholom celej skladby, kde celý hudobný priebeh ústi do disonancie, tempo sa spomaľuje, skladateľ pracuje s timbrom a farbou. Záverečnou časťou skladby je „TABLET" (Tabuľka), ktorá pozostáva z hrôzostrašne pôsobiacich akordov hraných sláčikovými a dychovými nástrojmi. Dielo zakončujú tri farebné bloky, následne zvuk lesného rohu a huslí postupne mizne.

Iris Szeghy vychádza vo svojom diele z tradície európskej hudby na jednej strane, na strane druhej absorbuje výdobytky avantgardy za posledných 50 rokov, pričom obe tieto tendencie vzájomne integruje. Tento syntetický proces ozvláštňuje využitím najrôznejších prostriedkov a elementov – od zvuku elektroakustických nástrojov až po aplikáciu tradičných foriem (napr. ciaccona). O skladbe *Neniae pre dychové kvinteto a klavír* hovorí jej autorka:

„Neniae pre dychové kvinteto a klavír vznikli v roku 2011 ako objednávka festivalu Melos-Étos. Vychádzajú z pôvodnej podoby skladby pre dychové kvinteto a teremin (2010), ktorú som prekomponovala a čiastočne nanovo preinštrumentovala. Skladba je venovaná pamiatke mojej matky.

Nénie boli piesne, ktoré boli v starom Ríme spievané a hrané pri pohrebných ceremóniách – mojím cieľom bolo vytvoriť ich moderný variant. Rozhodla som sa pre cyklus šiestich častí, 6 nénií, ktoré sú kontrastné vo svojej štruktúre, forme, melódiách, rytme, dynamike a náladách, no predsa ich zjednocuje niekoľko motívov, ktoré sa v priebehu cyklu vracajú. Z jedného takéhoto centrálneho motívu sa v poslednej časti vyvinie téma, ktorá pripomína úvodný motív Musorgského piesne ‚Večerná modlitba' z cyklu ‚Detská izbička'. Naivita Musorgského detského motívu v spojení s temnou, priepastnou atmosférou nénií evokovali vo mne obraz lúča slnka na pozadí apokalyptickej krajiny – aj z ničoho môže časom vyrásť niečo nové, čo je schopné vzbudiť nádej."

Branko Ladič



Sprievodné podujatia

Štvrtok
3. NOV 17.00
Zrkadlová sieň
Primaciálneho paláca

Pondelok – Utorok
7. – 8. NOV
Hudobné centrum

Sobota
12. NOV 14.00
Malé koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu

Portréty

Štvrtok --- 3. NOV 17.00 --- Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

Koncert súčasnej hudby v podaní detských interpretov v rámci projektu **New Music for Kids and Teens.** Účinkujú žiaci ZUŠ Jozefa Kresánka

Jana Kmiťová: *Dva príbehy z prázdneho domu*
Debora Betinová ŠPD flauta
Mgr. art. Jozef Chabroň – klavír
ped. Mgr. art. Valéria Bánovská

Pavol Bizoň: *F – lau – vír*
pre flautu a klavír
Dana Homolová ŠPD flauta
Mgr. art. Jozef Chabroň – klavír
ped. Mgr. art. Valéria Bánovská

Viliam Gräffinger: *Dialógy so starou hudbou*
Michal Švehlík – husle
Denisa Kopačková – husle
Katarína Buranovská – klavír
ped. Zita Janáková a Elena Šimlovičová

Víťazoslav Kubička: *Spomienka na priateľa, duo pre priečne flauty*
Debora Betinová
Dana Homolová
ped. Mgr. art. Valéria Bánovská

Joseph Ruth: *5 drobností*
Laura Nagyová 2/II,st. – flauta
Mgr. art. Jozef Chabroň – klavír
ped. Mgr. art. Valéria Bánovská

Manfred Schmitz: *Jazz Invention*
Erik Rothenstein: *Baby Blues*
Mária Reháková 3/ II. st. – flauta
Mgr. art. Jozef Chabroň – klavír
ped. Mgr. art. Valéria Bánovská

Lajos Papp: *Piccola suite per orchestra d'archi*
Komorný sláčikový orchester školy
vedie Janka Spálová

Pri slovnom spojení „hudba pre deti" sa mnohým z nás vynoria rôzne predstavy: hudobno-scénické projekty pre deti, rozprávkové opery, hudba k detským filmom, večerníčkové seriály, ľudové piesne, riekanky, ale aj drobné skladby určené detskému interpretovi... Nech sú naše asociácie akékoľvek, hudobná tvorba pre deti je neoddeliteľnou súčasťou hudobného umenia. Aj keď mnohokrát stojí na okraji záujmu muzikológov, skladateľov a interpretov, v hudobno-pedagogickej praxi je nenahraditeľná.

V čom tkvie špecifikum detskej tvorby? Existuje vôbec rozdiel medzi tvorbou pre deti a pre dospelých?

Vo všeobecnosti sa môžeme stretnúť s názormi, ktoré hovoria, že niet rozdielu medzi hudbou pre deti a pre dospelých, ibaže deťom treba hudbu približovať takými umeleckými postupmi a prostriedkami, ktoré sú blízke detskej životnej skúsenosti, predstavivosti a chápavosti. Hudba pre deti by mala byť invenčne bohatá, hudobný jazyk zrelý a zrozumiteľný. Juraj Hatrík hovorí: *„... neexistuje dobrá hudba, ktorej by sme niečo odpustili z hľadiska kvality alebo estetickej pôsobnosti len preto, že je pre deti. Ja neodpúšťam svojej hudbe nič, hoci ju adresujem deťom. Snažím sa o to, aby to, čo predkladám deťom, bolo rovnako štruktúrované a koncentrované ako moja hudba pre dospelých."*

Deťom sa možno prihovárať rôzne. Sú skladatelia, ktorí volia tradičný hudobný jazyk využívajúc jednoduché tonálne harmonické schémy. Sú autori, ktorí radi experimentujú, používajú modernejšie harmonické postupy, netradičné zvukové efekty. Vznikajú skladby, ktoré stavajú na prvku hravosti, improvizácie, na zábavnej hre so zvukmi.

Dnešný koncert, na ktorom sa predstavia najmä detskí interpreti, prináša široké spektrum detskej tvorby súčasných skladateľov. Zaznie hudba písaná pre detských interpretov, so silným komunikačným potenciálom.

Apropo... Je hudba pre deti skutočne určená len deťom? Pravdepodobne sa znova stretneme s množstvom rôznych názorov. Ja osobne sa však prikláňam k tomu, že *„...hudbu pre deti... netreba bližšie špecifikovať a redukovať na detského príjemcu, lebo patrí všetkým...“* (Hatrík).

Koncertný cyklus „Portréty“ je súčasťou projektu New Music for Kids and Teens, ktorého iniciátorom je Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu – Slovenská sekcia. Projekt vznikol ako potreba zapojiť deti a mladých ľudí do aktívneho poznávania súčasnej hudby. Jeho cieľom je priniesť súčasný hudobný jazyk aj na najnižší stupeň špecializovaného hudobného vzdelávania, aktívne zapojiť deti a mládež do realizácie nových partitúr, získať nových poslucháčov a interpretov súčasnej hudby a poskytnúť prostriedok pre spoznávanie súčasnej hudby európskych i mimoeurópskych národov.

Pre potreby realizácie projektu vznikla databáza detských skladieb súčasných skladateľov. Za myšlienkou jej vzniku stojí najmä skutočnosť, že pedagógovia hudobných škôl, napriek záujmu, častokrát bojujú s nedostatkom a nedostupnosťou súčasnej hudobnej literatúry určenej deťom. Diela uverejnené v databáze sú voľne prístupné aj najmenším interpretom a ich pedagógom.

V rámci „Portrétov“ vystupujú deti a mladí umelci ako hlavní interpreti diel súčasných autorov. Dramaturgia koncertov spočíva v realizácii skladieb z databázy a prezentácii vybraných diel hudby 20. a 21. storočia.

Vyvrcholením koncertného cyklu „Portréty“ bude koncert v podaní detských interpretov na celosvetovom festivale ISCM World New Music Days 2013 v Košiciach a Bratislave, ktorého spoluorganizátorom je po prvýkrát v histórii Slovenská sekcia Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu.

Andrea Bálešová

Zasadnutie Výkonného výboru Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu

Pondelok – Utorok --- 7. – 8. november --- Hudobné centrum

V dňoch 7. – 8. 11. bude v Bratislave rokovať Výkonný výbor Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (Executive Committee of ISCM), ktorý sa okrem iného bude zaoberať aj stavom príprav Slovenska na zorganizovanie Svetových dní hudby v Košiciach, Bratislave a Viedni v roku 2013.

Interpretačný workshop s London Sinfoniettou

Sobota --- 12. NOV 14.00 --- Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

London Sinfonietta je svetoznámy súbor a jeho hráči majú dlhoročné skúsenosti s interpretáciou tých najvýznamnejších skladieb posledných desaťročí. Súčasťou hosťovania súboru na tohtoročnom festivale je aj workshop, ktorý skladateľom a interpretom poskytuje jedinečnú príležitosť diskutovať o praktických aspektoch komponovania pre jednotlivé nástroje a o interpretačných osobitostiach súčasnej hudby. Súbor počas workshopu zahrá skladby štyroch slovenských skladateľov a jednu skladbu zo svojho repertoára. Tieto skladby budú predmetom interpretačnej analýzy, ktorá účastníkom poskytne pohľad na prax predvádzania súčasnej hudby na tej najvyššej úrovni.

Počas workshopu odznejú tieto skladby slovenských autorov:

Vladislav Šarišský: *MeNOR*
Adrian Demoč: *Lešenia k zahĺbeniu*
Matúš Wiedermann: *Less*
Peter Dan Ferenčík: *Le monsieur morts!!!*

Adamčiak, Milan (1946) – slovenský muzikológ, skladateľ a intermediálny umelec. Absolvoval Konzervatórium v Žiline a hudobnú vedu na FiF UK v Bratislave. V rokoch 1972 – 91 pracoval ako vedecký pracovník na hudobnom oddelení Slovenskej akadémie vied. Je zakladateľom súboru Transmusic Comp. (1989 – 96), Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu – SNEH (1990) a bol podpredsedom Európskeho kultúrneho klubu (1990 – 1992). Už v polovici 60-tych rokov aktívne vstúpil na slovenskú scénu ako autor experimentálnej poézie a grafiky, intermediálnych projektov a konceptov, akcií, hudobných performancií a ako tvorca vlastných zvukových nástrojov. Pri príležitosti pozvania Johna Cagea do Bratislavy mu v SNG pripravil výstavu jeho partitúr. Následne ho John Cage pozýva ako jedného z interpretov svojich skladieb na festival do Perugie v Taliansku (1992). V posledných rokoch znova ožíva záujem o jeho celoživotnú a mnohostrannú tvorbu.

Adams, John Coolidge (1947) – americký skladateľ, spolu so Stevom Reichom, Phillipom Glassom a Terrym Rileym patrí k popredným predstaviteľom minimalizmu. V posledných rokoch sa sám označuje za postminimalistu. John Adams študoval na Harvardovej univerzite u Leona Kirchnera, po ukončení štúdií roku 1971 sa usadil v San Franciscu, kde žije dodnes. 10 rokov pôsobil ako pedagóg na hudobnom konzervatóriu v San Franciscu, v rokoch 1982 – 1985 bol domovským skladateľom San Francisco Symphony, viaceré zo svojich skladieb napísal priamo pre tento orchester – *Harmonium* (1981), *Grand Pianola Music* (1982), *Harmonielehre* (1985), *El Dorado* (1992). Výrazný ohlas vzbudila jeho minimalistická skladba pre veľký orchester *Short Ride in a Fast Machine* (1986) a predovšetkým opera *Nixon in China* (1987). Za skladbu *On the Transmigration of Souls* (2002), venovanú obetiam teroristických útokov z 11. septembra 2001, dostal roku 2003 Pulitzerovu cenu. Opera *Doctor Atomic* (2005) za zaoberá okolnosťami vzniku a testovania prvej atómovej bomby. John Adams získal popri spomínanej Pulitzerovej cene množstvo ďalších ocenení, za všetky spomeňme

tri ceny Grammy – 1989 za operu *Nixon in China*, 1998 za skladbu *El Dorado* a 2005 za skladbu *On the Transmigration of Souls*.

Adès, Thomas (1971) – anglický skladateľ, dirigent a klavirista. Študoval hru na klavíri (u Paula Berkowitza) a kompozíciu (u Roberta Saxtona) na Guildhall School of Music and Drama v rodnom meste. Od roku 1992 študoval na King's College v Cambridgei u Alexandra Goehra a Robina Hollowaya. Neskôr začal vyučovať na Royal Academy of Music v Londýne, v rokoch 1999 až 2008 bol umeleckým riaditeľom Aldenburghského festivalu. Množstvo jeho diel bolo uvedených poprednými orchestrami, dirigentmi a sólistami. Sir Simon Rattle si vybral jeho orchestrálnu skladbu *Asyla* pre svoj inauguračný koncert ako šéfdirigent Berlínskej filharmónie. Jeho prvá opera *Powder Her Face* bola uvedená na popredných svetových scénach a v televízii (Channel 4). Kráľovská opera Covent Garden u neho objednala operu *The Tempest* (uvedená bola vo februári 2004). Ako klavirista a dirigent sa venuje interpretácii, výskumu i propagácii diela Leoša Janáčka. Thomas Adès získal viacero prestížnych ocenení: Paris Rostrum (1994), Royal Philharmonic Society Music Award (1997), Cenu Salzburských Veľkonočných hier (Salzburger Osterfestspiele) (1999), Hudobnú cenu Ernsta von Siemens pre mladých skladateľov (1999), Grawemeyer Award (2000), Cenu Paula Hindemitha (2001).

Andriessen, Louis (1939) – holandský skladateľ. Pochádza z hudobníckej rodiny, kompozíciu sa učil najprv u svojho otca – významného holandského skladateľa, neskôr študoval na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu u Keesa van Baarena (1957 – 1962) a u Luciana Beria v Miláne a Berlíne (1962 – 1964). Vo svojej tvorbe čerpá z viacerých inšpiračných zdrojov – sú v nej zrejmé vplyvy serializmu (*Serries*, 1958), pracoval aj technikou koláže (*Anachronic*, 1966 – 1967), s mg. pásom (*Il Duce*,1973), inšpirovala ho však i energia jazzových orchestrov. Približne od začiatku 70-tych rokov odmietal písať pre klasicko-romantický orchester a tvoril pre vlastné idiosynkratické nástrojové zostavy. Jeho politická angažovanosť sa prejavila v jeho hudobných komentároch Platónovej Ústavy (*De Staat*) a sv. Augustína či v inšpirácii Michailom Bakuninom (*Mausoleum*). V priebehu 80-tych a v prvej polovici 90-tych rokov sa Andriessen v spolupráci s filmovými tvorcami Robertom Wilsonom, Halom Hartleym a Petrom Greenawayom venoval tvorbe

rozsiahlych operných projektov (opera *Rosa*, film *M is for Man, Music, Mozart*). V súčasnosti sa zaoberá kontemplatívnymi témami smrti a šialenstva: *La Passione* (2002), *Racconto dall'Inferno* (2004), opera *La Commedia* (2004 – 2008). V roku 1972 inicioval založenie dychového telesa Orkest de Volharding a v roku 1976 stál pri zrode súboru Hoketus. Už od roku 1974 pôsobil aj ako pedagóg na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu. Roku 1987 prednášal aj na Univerzite v Yale.

Bartko, Robert (1989) – slovenský hudobník. Štúdium na gymnáziu v Banskej Bystrici neukončil. Hudbe sa aktívne venuje od 16 rokov, v súčasnosti sa zameriava na hudobné experimenty a improvizáciu.

Bázlik, Miro (1931) – slovenský skladateľ, klavirista a matematik. Študoval hru na klavíri na Konzervatóriu v Bratislave (A. Kafendová). Počas štúdia na Matematicko-fyzikálnej fakulte Karlovej univerzity v Prahe absolvoval súkromné hodiny kompozície (J. Eliáš) a hry na klavíri (F. Rauch, I. Moravec). Prednášal matematiku na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave a popritom študoval kompozíciu u Jána Cikkera na VŠMU (absolvoval v r. 1961 *Hudbou pre husle a orchester*). Od r. 1963 bol umelcom v slobodnom povolaní, neskôr pedagogicky pôsobil na VŠMU a na Matematicko-fyzikálnej fakulte Univerzity Komenského. Bázlik za svoju tvorbu získal viaceré domáce i medzinárodné ocenenia. Cyklus *Spektrá* bol odmenený čestným uznaním v Boswile (1974), za *Canticum 43* získal 1. cenu v súťaži kráľovnej Marie-José (Ženeva 1974), za oratórium Dvanásť získal Cenu Jána Levoslava Bellu (1977) a za *Pastiersku baladu* a *Bačovskú elégiu* získal cenu na Prix de musique folklorique de Radio Bratislava (1977, 1983). Bázlik je tiež aktívnym klaviristom; uviedol kompletné klávesové dielo J. S. Bacha, a klavírne sonáty W. A. Mozarta a L. v. Beethovena. Pre rozhlas nahral oba zväzky Dobre temperovaného klavíra J. S. Bacha.

Benjamin, George William John (1960) – anglický skladateľ, pedagóg, klavirista a dirigent. Po štúdiách na Royal College vo Westminstri študoval v druhej polovici 70-tych rokov u Oliviera Messiaena na Parížskom konzervatóriu. Neskôr pokračoval u Alexandra Goehra na King's College v Cambridgei. Jeho orchestrálna skladba *Ringed by the Flat Horizon* bola uvedená v marci 1980 pod taktovkou Marka Eldera v Cambridgei, v auguste toho roku však odznela v rámci prome-

nádnych koncertov BBC, pričom sa Benjamin stal najmladším žijúcim skladateľom, ktorého skladba bola uvedená touto prestížnou inštitúciou. V osemdesiatych rokoch nasledovalo viacero skladieb, v ktorých skladateľ napriek svojmu veku preukázal mimoriadnu zbehlosť a zrelosť: *At First Light* (1982), *Antara* (1985 – 1987, prvá skladba, ktorej notácia bola zverená programu Sibelius), *Sudden Time* (1989 – 1993). V rokoch 1992 – 1994 bol Benjamin vyzvaný Yvonnou Loriodovou, aby participoval na projekte kompletizácie poslednej skladby jej manžela O. Messiaena *Concert à quatre*. Roku 2006 napísal v spolupráci s Martinom Crimpom operu *Into the Little Hill a* v súčasnosti pracujú na novej opere *Written on Skin*, pričom ide o objednávku festivalu v Aix-en-Provence na rok 2012. Roku 2010 sa pri príležitosti životného jubilea stal rytierom Rádu britského impéria.

Berger, Roman (1930) – slovenský skladateľ a klavirista poľského pôvodu. Súkromne študoval hudobnú teóriu, hru na klavíri a organe u J. Gawlasa v Katoviciach. Po maturite na gymnáziu študoval na Vysokej hudobnej škole v Katoviciach až do núteného presťahovania sa jeho rodiny do Bratislavy. Tu pokračoval na VŠMU v štúdiu klavírnej hry (F. Kafenda, Š. Németh-Šamorínsky) a neskôr kompozície (D. Kardoš). Jeho absolventská skladba *Transformácie* sa stala stelesnením snáh vtedajšej avantgardy. Vyučoval klavírnu hru na konzervatóriu, pracoval vo Zvukovom štúdiu Československej televízie a tiež pôsobil ako externý pedagóg na katedre teórie hudby VŠMU. Od r. 1976 pracoval v Umenovednom ústave SAV. Angažoval sa vo výbore vznikajúceho festivalu Melos-Étos. V r. 1988 mu Viedenská univerzita udelila cenu Gottfrieda von Herdera, v r. 2010 získal od Hudobného fondu cenu Jána Levoslava Bellu za celoživotné dielo.

Birtwistle, Harrison Paul (1934) – anglický skladateľ. Študoval hru na klarinete na Royal Manchester College of Music. Tu stretol spolužiakov – skladateľov Petra Maxwella Daviesa a Alexandra Goehra, ako aj klaviristu Johna Ogdona a dirigenta Elgara Howartha. Spolu s nimi založil New Music Manchester – skupinu, ktorá sa venovala predvádzaniu novej hudby, hlavne seriálnej. Od roku 1955 Birtwistle študoval na Royal Academy of Music, neskôr sa živil ako učiteľ. Roku 1965 na základe štipendia odišiel na študijný pobyt do USA a rozhodol sa naplno venovať kompozícii. V rokoch 1975 – 1983 bol Harrison

Birtwistle riaditeľom novozaloženého Royal National Theatre v Londýne, v rokoch 1994 – 2001 bol profesorom na King's College v Londýne. Získal viacero prestížnych ocenení – roku 1987 dostal Grawemeyerovu cenu za kompozíciu, ktorú udeľuje univerzita v Louisville, roku 1995 získal hudobnú cenu Ernsta von Siemensa. Roku 1988 ho povýšili do šľachtického stavu.

Bokes, Vladimír (1946) – slovenský skladateľ a pedagóg. Študoval hru na violončele a kompozíciu (J. Pospíšil, M. Kořínek) na Konzervatóriu v Bratislave. V štúdiu kompozície pokračoval na VŠMU v Bratislave v triede A. Moyzesa a D. Kardoša (absolvoval v r. 1970 *Symfóniou č. 1*). Pedagogicky pôsobil na bratislavskom konzervatóriu a od r. 1975 vyučuje kompozíciu na VŠMU (od r. 1993 vo funkcii profesora). Bol predsedom festivalového výboru Melos-Étos (1993 – 1998). Zaslúžil sa o rekonštrukciu pôvodného znenia Suchoňovej opery *Krútňava*, ktorá bola uvedená pri príležitosti jeho storočnice. Vo svojej tvorbe rozvíja odkaz Druhej viedenskej školy. Kombinuje dôslednú organizáciu prvkov (princíp tzv. zlatého rezu) s aleatorikou a so snahou zmocniť sa témbrových kvalít Novej hudby, pričom konfrontuje serializmus a tonalitu zasadením radu do tonálnych súvislostí. Ťažiskom Bokesovej tvorby je orchestrálna (6 symfónií, 2 klavírne koncerty) a komorná tvorba.

Bolcsó, Bálint (1979) – maďarský skladateľ. Študoval inštrumentálnu a elektroakustickú komozíciu v Budapešti, Viedni, Paríži, Hannoveri a Kolíne. Zúčastnil sa na Medzinárodnom Bartókovom seminári v Szombathely v Maďarsku. Jeho kompozície odzneli na mnohých európskych festivaloch (Bartókov festival, Wien Modern a iné). V súčasnosti pracuje na svojej dizertačnej práci o elektroakustickej improvizácii na Lisztovej univerzite v Budapešti. Komponuje vokálne, inštrumentálne a elektroakustické skladby, rozhlasové hry a tvorí zvukové inštalácie. Využíva živú elektroniku v komponovanej aj improvizovanej hudbe.

Buffa, Ivan (1979) – slovenský klavirista, skladateľ, dirigent a pedagóg. Študoval hru na klavíri (O. Reiprich, P. Kaščák) a kompozíciu (J. Podprocký) na Konzervatóriu v Košiciach. V štúdiu pokračoval na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (D. Schermann, M. Kopelent a M. Jarrell) a súčasne na VŠMU v Bratislave (V. Bokes, I. Gajan), kde ukončil i doktorandské štúdium. Spolupracuje s rakúskou

sopranistkou Petrou Chiba, je členom rakúskeho súboru Ensemble Lux a umeleckým vedúcim Quasars Ensemble. Ako skladateľ a interpret účinkoval na mnohých festivaloch doma i v zahraničí. V r. 2006 Štátny komorný orchester Žilina premiéroval na festivale Aspekte v Salzburgu jeho skladbu *Rituál*, za ktorú mu v nasledujúcom roku udelil Hudobný fond Cenu Jána Levoslava Bellu. Pre vydavateľstvo Hevhetia nahral spolu s Dianou Cibuľovou CD *New Slovak Music for Piano* a so súborom Quasars Ensemble profilové CD *Contemporary Reflections*.

Burlas, Martin (1955) – slovenský skladateľ, gitarista a hráč na klávesových nástrojoch. Popri štúdiu na gymnáziu navštevoval v rokoch 1971 – 1975 súkromné hodiny klavíra u Márie Masarikovej a kompozície u Juraja Hatríka. V rokoch 1975 – 1980 študoval kompozíciu na VŠMU u Jána Cikkera. Už od svojich skladateľských začiatkov sa zaoberal výdobytkami európskej avantgardy a nekonformným konceptom rockového média. Výrazný tvorivý podnet preňho znamenala minimalistická hudba. Píše orchestrálne, komorné aj sólové diela, javiskové diela a opery, elektronickú a elektroakustickú hudbu. Je výraznou postavou slovenskej alternatívnej rockovej scény. Založil niekoľko súborov (Maťkovia, Ospalý pohyb), neskôr v 90-tych rokoch spolu s Danielom Matejom a ďalšími skladateľmi inicioval VENI ensemble, Transmusic Comp., Vitebsk Broken, Požoň sentimentál, VAPORI del CUORE. Je zakladajúcim členom formácie Dogma (1999) a združenia Pre súčasnú operu (2000). Pracuje v Hudobnom centre v Bratislave.

Corbett, Sidney (1960) – americký skladateľ žijúci v Nemecku. Študoval filozofiu a dejiny hudby na Kalifornskej univerzite v San Diegu a neskôr pokračoval doktorátom v odbore kompozícia na Univerzite v Yale. V rokoch 1985 – 1988 študoval na Hamburskej univerzite umenia spolu s Györgyom Ligetim. Ako skladateľ je aktívny od roku 1985, a to najmä v Európe. Píše javiskové diela, orchestrálne kompozície, komornú hudbu. Veľký podiel jeho tvorby tvorí vokálna hudba. V súčasnosti sa venuje predovšetkým hudobnému divadlu, napísal komornú operu *X a Y*, scénickú hru *Raj pre rozprávača a sláčikové kvarteto* podľa Danteho. Nasledovali ďalšie dve opery: *Noah* a *Keine Stille ausser der des Windes* (Žiadne ticho okrem ticha vetra) na text Fernanda Pessoua. Jeho najnovšia opera *Ubu* bude mať premiéru v apríli 2012 v opernom dome Gelsenkirchen. Aj v iných dielach sa inšpiruje lite-

rárnymi textami: *Symfónia č. 3* využíva texty irackého básnika Amal Al-Jubouriho a americkej poetky Denisy Levertovovej. Skladba *Rasch* je písaná na text Rolanda Barthesa. Od roku 2006 vyučuje kompozíciu na Musikhochschule v Mannheime. V tom istom roku mu vyšlo aj profilové CD *Que hora es in paradiso?* (Koľko hodín je v nebi?, label Cybele).

Finnissy, Michael (1946) – anglický skladateľ a klavirista. Kompozíciu študoval u Bernarda Stevensa a u Webernovho žiaka Humphreyho Searla, klavír u Edwina Benbowa. Vyučoval mnohých mladých skladateľov, v súčasnosti pedagogicky pôsobí na Univerzite v Southamptone. V rokoch 1990 – 1996 bol prezidentom Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM). Jeho klavírne zručnosti sú základom pre mnohé z jeho kompozícií. Mnohé z nich sú transkripciami jeho vlastnej hry, pričom zápis je veľmi komplexný s častým využívaním polyrytmie, virtuóznej techniky a komplikovanými, skôr lineárnymi ako harmonickými textúrami. Je predstaviteľom tzv. Novej komplexnosti. Inšpiruje sa folklórnou hudbou rôznych proveniencií, ale aj spontánnym štýlom Charlesa Ivesa. Finnissy je známy aj svojím politickým presvedčením, ktoré zasahuje aj do jeho tvorby. Sám verí, že každá hudba je do určitej miery programová, pretože je tvorená na pozadí určitej kultúry, ktorú reflektuje.

Firsova, Elena (1950) – ruská skladateľka. Študovala kompozíciu na konzervatóriu v Moskve. V roku 1979 sa dostala na čiernu listinu ako jedna z „Chrennikovovej sedmičky" skladateľov odmietaných vtedajším sovietskym režimom. V súčasnosti žije a tvorí vo Veľkej Británii. Je autorkou viac ako 100 kompozícií rôznych žánrov: komorné opery, orchestrálne skladby a vokálne diela. Jej obľúbeným žánrom je komorná kantáta pre sólový hlas a ansámbel, mnohé z jej diel sú na texty známeho ruského básnika 20. storočia Osipa Mandeľštama. Jej kompozičný jazyk charakterizuje sústredenie na emocionálne expresívnu melodickú líniu podopretú postromantickou harmóniou.

Fusinato, Marco (1964) – austrálsky vizuálny umelec a improvizátor na elektrickej gitare. Žije a tvorí v Austrálii, v Melbourne. Je multidisciplinárnym umelcom, ktorý vo svojej tvorbe spochybňuje a rekontextualizuje tradičné kultúrne koncepty. Svoju prvú samostatnú výstavu mal v Melbourne v roku 1993, odvtedy participuje na mnohých

samostatných aj kolektívnych výstavách doma i v zahraničí. Je autorom mnohých grafických partitúr. Vo svojich zvukových prácach skúma svet noisu založený na nekonvenčnom využívaní elektrickej gitary a jej efektov. V roku 2009 nahral sólový album na americkom labeli zameranom na noise No Fun Productions.

Gilbert, Anthony (1934) – anglický skladateľ. Kompozíciu študoval súkromne u Mátyása Seibera, neskôr na Morley College u Alexandra Goehra a Anthonyho Milnera. Zaoberal sa podporovaním a publikovaním novej hudby v Londýne, neskôr sa presťahoval a pôsobil najprv na univerzite v Lancasteri a potom zakladal nové oddelenie kompozície na Royal Northern College of Music, kde až do roku 1999 pôsobil ako vedúci katedry kompozície. Je silne spojený s hudbou Austrálie, mnoho jeho neskorších kompozícií čerpá inšpiráciu z pôvodnej hudby tejto krajiny, ako aj z indickej hudby, hoci v jeho skladbách sú vždy zreteľné korene európskej avantgardy. Venuje sa inštrumentálnej aj vokálno-inštrumentálnej tvorbe, písal pre popredných interpretov vrátane kvarteta Arditti Quartet, súboru London Sinfonietta a Manchester Camerata. Jeho skladby odzneli na mnohých medzinárodných festivaloch.

Goebbels, Heiner (1952) – nemecký skladateľ, hudobník, režisér a pedagóg. Študoval hudbu a sociológiu vo Freiburgu a Frankfurte nad Mohanom. Pre jeho tvorbu je charakteristické spájanie štýlov a ich jednotlivých prvkov, ktoré čerpá z tzv. klasickej hudby, jazzu a rocku. V 80-tych rokoch sa stal známy svojou spoluprácou s východonemeckým spisovateľom Heinerom Müllerom (1929 – 1995), jeho politicky angažované texty pripomínajú diela Brechta a Eislera. Goebbelsove diela ako *Verkommenes Ufer* (1984), *Die Befreiung des Prometheus* (1985), *Wolokolamsker Chaussee* (1989) boli ocenené viacerými popredným medzinárodnými cenami. Skladateľ sa venuje tvorbe pre ansámbel a tzv. „scénickým koncertom", v 90-tych rokoch začal písať aj pre orchester, ťažisko jeho tvorby sa však postupne presúvalo smerom k hudobnému divadlu, pričom tieto diela Goebbels sám inscenuje. Roku 2003 získal Cenu nemeckej kritiky, roku 2008 Bindingovu cenu kultúry a roku 2010 Umeleckú cenu spolkovej krajiny Porýnie-Falcko. Od roku 1999 Goebbels pedagogicky pôsobí na Inštitúte divadelnej vedy na Univerzite Justusa Liebiga v Giessene, ktorý od roku 2003 vedie, od roku 2006 je skladateľ prezidentom Hessenskej divadelnej

akadémie, roku 2010 sa stal intendantom a umeleckým vedúcim festivalu Ruhrtriennale (Porúrske trienále).

Gordon, Michael (1956) – americký skladateľ a spoluzakladateľ zoskupenia Bang on a Can zameraného na interpretáciu a šírenie experimentálnych skladieb z newyorského downtownu. Do svojich 8 rokov žil v Nikaragui. Študoval kompozíciu na Univerzite v Yale. Vo svojej tvorbe využíva prvky z minimalizmu a z prostredia populárnej kultúry. Jeho kompozičný štýl býva asociovaný z postminimalizmom a tzv. totalizmom. Od roku 1991 intenzívne pracuje s médiom videa, čoho dôkazom je aj jeho prvá videoopera *Van Gogh* (1991) s európskou premiérou vo Viedni v roku 1992, ale aj videoopera *Počasie* (1997), multimediálny projekt *Shelter* (2005) pre ansámbel musikFabrik a škandinávske vokálne trio Mediaeval a ďalšie. Zaujímavá je aj jeho *Decasia* (2001) pre orchester a projekcie, pri predvedení ktorej je orchester usadený na trojuholníkovom pyramídovom objekte, ktorý obklopuje obecenstvo, a to všetko za sprievodu experimentálneho filmu Billa Morrisona. Aj *Gotham* (2004) pre komorný orchester zahŕňa film, projekcie, svetlá a hudobnú kompozíciu pre orchester 35 hráčov. Gordon je držiteľom mnohých medzinárodných ocenení a jeho hudba je hraná po celej Európe a USA. Má vydaných niekoľko CD: *Big Noise from Nicaragua* (1994); *Weather* (1999); *Decasia* (2002); *Light Is Calling* (2004); *Trance* (2005); *Van Gogh* (2008).

Groll, Peter (1974) – slovenský skladateľ. Vyštudoval kompozíciu na konzervatóriu a je absolventom Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Komponuje komornú a orchestrálnu hudbu, hudbu k filmu, spolupracoval s mnohými divadelnými a tanečnými zoskupeniami. Jeho hudba odznela v Koninklijke Vlaamse Schouwburg v Bruseli, v Neerpelte v Belgicku, v DTW a Danspace v New Yorku, ako aj Budapešti, Varšave, Prahe, Jekaterinburgu, Bratislave, Brne, Kišineve, Berlíne. Získal dve ceny Dosky (2005, 2011) za najlepšiu divadelnú hudbu sezóny (*Tiso*, *4MEN*), Cenu Slovenského ochranného zväzu autorského za najúspešnejšiu skladbu mladého autora roku 2005 (*Tri doby ticha*), Prémiu Literárneho fondu za hudbu k filmu *Quartétto* a ďalšie ceny.

Hatrík, Juraj (1941) – slovenský skladateľ a pedagóg. Po gymnaziálnych štúdiách študoval kompozíciu u Alexandra Moyzesa, a to najprv

súkromne (1955 – 1958), neskôr i na VŠMU v Bratislave (1958 – 1963). Ašpirantské štúdium absolvoval v rokoch 1965 – 1968 v odboroch kompozícia a hudobná psychológia (VŠMU, Filozofická fakulta UK). Neskôr pedagogicky pôsobil na konzervatóriách v Košiciach a v Bratislave, na VŠMU, v rokoch 1971 – 1990 bol odborným spolupracovníkom Slovenského hudobného fondu. Od roku 1991 pôsobil opäť ako docent, od roku 1997 ako profesor skladby na VŠMU v Bratislave. Popritom pôsobí aj na univerzitách v Nitre a v Prešove. Mimoriadnu aktivitu vyvíja skladateľ na poli hudobnej pedagogiky – množstvo jeho skladieb je adresovaných dieťaťu, mladému interpretovi i poslucháčovi, a jeho výchove bez zaťaženia konvenciami tradičnej hudobnej výchovy (skladby na pestovanie kreativity, hudobno-scénické projekty atď.). Za svoju tvorbu získal skladateľ viacero ocenení – Cenu mesta Skopje za vokálnu skladbu *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* (1967), Cenu mesta Piešťany za skladbu *Sonata ciaccona* (1971), Cenu J. L. Bellu za *Ponorenú hudbu* (1984), Cenu SOZA za najúspešnejšiu skladbu v oblasti vážnej hudby v roku 2006 *O Markuľke a Vĺčkovi Jabĺčkovi*.

Harrison, Bryn (1969) – anglický skladateľ. Kompozíciu študoval s Gavinom Bryarsom na Monfortskej univerzite v Leicesteri. Jeho tvorba bola prezentovaná na festivaloch v Británii aj v iných krajinách Európy (Parížsky jesenný festival, Bienále v Hannoveri, Ostravské dni novej hudby a i.), USA a Japonsku (Svetové dni hudby ISCM v Jokohame), bola vysielaná aj na rádiu BBC. Harrison sa inšpiruje aj výtvarným umením, spolupracoval napríklad s výtvarníkom Mikom Walkerom. Je autorom prevažne inštrumentálnych a vokálno-inštrumentálnych skladieb pre komorné súbory (štyri cykly pre ansámbel, 2002 – 2005; *Šesť symetrií pre ansámbel*, 2004), rôzne netradičné nástrojové zoskupenia a mnohých otvorených kompozícií so silnými aleatórnymi prvkami (*Päť miniatúr v troch častiach*, 2008) pre hráčov na troch ľubovoľných nástrojoch. V súčasnosti vedie katedru kompozície na Univerzite v Huddersfielde.

Holt, Simon (1958) – anglický skladateľ. Vzdelával sa najprv v rodisku, v rokoch 1978 – 1982 navštevoval Royal Northern College of Music, kde študoval pod vedením Anthonyho Gilberta. Do povedomia hudobnej verejnosti sa dostal ako hlavný skladateľ Festivalu v St. Barthe. Za skladbu *Capriccio spettrale* dostal roku 1989 Cenu Britskej filharmonic-

kej spoločnosti. Roku 1998 bol hlavným skladateľom na Huddersfieldskom festivale pre súčasnú hudbu (Huddersfield Contemporary Music Festival). Je držiteľom viacerých prestížnych skladateľských ocenení – trikrát získal British Composer Award (2004, 2006, 2009), Le Prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco (2001), Ivor Novello Classical Music Award (2002).

Horváth, Balázs (1976) – maďarský skladateľ. Kompozíciu vyštudoval na Akadémii Franza Liszta v Budapešti spolu so Zoltánom Jeneyim, Attilom Bozayom a Jánosom Vajdom. Počas svojho ďalšieho pôsobenia na akadémii získal titul PhD (2005). Horváthova tvorba bola neraz ocenená na rozličných skladateľských súťažiach a prehliadkach (v roku 2007 vyhral 2. cenu so svojou skladbou *Poly* na skladateľskej súťaži „In Memoriam György Ligeti" v Berlíne, takisto 2. cenu získal aj v roku 2009 na súťaži „New Hungarian Music Forum" za kompozíciu *Borrowed ideas*). Jeho skladby sú hrávané v Maďarsku i v zahraničí a uvádzané na festivaloch súčasnej hudby ako napríklad The Magyar Legacy v New Yorku, Huddersfield Contemporary Music Festival v Tokiu, The Gaudeamus Music Week v Amsterdame, Bartókov Festival in Szombathely,The Music of Today v Londýne a ďalších. V súčasnosti sa aktívne podieľa na práci s mladým hudobným telesom THReNSeM-Blom prezentujúcom hudbu najmladšej generácie, ktorého je spoluzakladateľom.

Chaloupka, František (1981) – český skladateľ a gitarista. Študoval na Janáčkovom konzervatóriu v Ostrave, v súčasnosti je poslucháčom brnianskej JAMU u Martina Smolku. V roku 2005 a 2007 bol štipendistom Ostravských dní novej hudby. V roku 2006 absolvoval stáž na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu, kde študoval okrem iných aj u Louisa Andriessena. Ako gitarista, spevák, autor textov a piesní pôsobí pod pseudonymom Iszek Baraque v alternatívnej popovej skupine Koistinen, ktorú založil na prelome rokov 2006/2007. Venuje sa aj hre na elektrickej gitare.

Ikeda, Ryoji (1966) – japonský skladateľ a vizuálny umelec. Zaoberá sa elektronickou hudbou, je autorom mnohých audio-vizuálnych projektov, zvukových skulptúr, živých performancií a inštalácií. Často pracuje na dlhotrvajúcich projektoch, akým je *spectra* (2001), *datama-*

tics (2006) či *test pattern* (2008). S Carstenom Nicolaiom pracuje na projekte *cyclo* (od roku 2000), ktorý skúma chybné štruktúry v softvérovej a počítačovej hudbe. Vystupoval a vystavoval po celom svete, napr. v Centre Pompidou (Paríž), Tate Modern (Londýn), ICC (Tokio), Írske múzeum moderného umenia (Dublin) a v rámci mnohých medzinárodných festivalov: Ars Electronica (Linz), Jesenný festival (Paríž), Grec festival (Barcelona) a mnohé ďalšie. Vydal niekoľko albumov: +/- (1996), 0°C (1998), matrix (2000), dataplex (2005) a test pattern (2008), v ktorých objavuje elektronickú hudbu v zmysle svojej postminimalistickej estetiky. V roku 2001 získal jeho projekt *matrix* prestížnu cenu Golden Nica Award na Ars Electronice.

Iršai, Jevgenij (1951) – ruský skladateľ a klavirista pôsobiaci na Slovensku. Roku 1969 ukončil štúdium na Špeciálnej desaťročnej hudobnej škole (kompozícia u S. J. Volfenzona, klavír u T. B. Rumševiča), neskôr pokračoval na Konzervatóriu N. Rimského-Korsakova vo svojom rodnom meste – kompozíciu u S. S. Černova a V. A. Uspenského, klavír u P. A. Serebrjakova. Ako klavirista koncertoval v Španielsku, Bulharsku a Maďarsku. V rokoch 1971 – 1991 pôsobil ako pedagóg klavírnej hry a kompozície na Špeciálnej desaťročnej hudobnej škole v Petrohrade. Po príchode na Slovensko bol korepetítorom opery Štátneho divadla v Banskej Bystrici (1991 – 1992), pôsobil na Konzervatóriu J. L. Bellu ako profesor kompozície a hry na klavíri (1992 – 1996), od roku 1996 prednáša na Katedre hudobnej a estetickej výchovy na Pedagogickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. V súčasnosti vyučuje kompozíciu na VŠMU v Bratislave. Dominantnou časťou jeho tvorby sú zborové skladby i diela pre sólový hlas so sprievodom rôznych nástrojových kombinácií. Venuje sa komornej, orchestrálnej tvorbe i malým hudobno-dramatickým formám, tiež poézii a publikovaniu odborných článkov. Autora, ktorého diela odzneli o. i. na javisku akademického Malého divadla opery a baletu v Leningrade (*Don Juan*, 1973) a v rámci medzinárodných festivalov vo viacerých európskych krajinách i v USA, zaradil S. Vasenko do „skupiny neskorého postkonzervativizmu".
V roku 2004 vydal Hudobný fond profilové CD Jevgenija Iršaia *omni tempore* a nemecké vydavateľstvo Akvamarin Verlag vydalo CD *E. M.*, na ktorom skladateľ interpretuje klavírne diela W. A. Mozarta, L. van Beethovena a F. Chopina.

Kofroň, Petr (1955) – český skladateľ. Skladbu študoval u Aloisa Piňosa na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne, pritom navštevoval súkromné hodiny u Marka Kopelenta (1971 – 1979). Pôsobil na Pedagogickej fakulte Univerzity Karlovej, krátko ako notový redaktor vo vydavateľstve Panton, potom ako skladateľ v slobodnom povolaní. V rokoch 1996 – 2004 bol šéfom opery v Plzni, pričom sa počas tohto obdobia začal systematickejšie venovať aj dirigovaniu. V súčasnosti pôsobí ako skladateľ, dirigent a spisovateľ v slobodnom povolaní. Vo svojich skladateľských začiatkoch na začiatku 70-tych rokov vychádzal Kofroň predovšetkým z konceptualizmu, už po roku 1975 sa však obrátil smerom k diatonike a hudobnému sentimentu. Po roku 1983 pod vplyvom hermetickej filozofie Aleistera Crowleyho vytvoril niekoľko rituálnych kompozícií, neskôr sa tento vplyv prejavil v smerovaní k agresívnej hudbe, ktorá na rozdiel od tradičných hudobných parametrov pracuje s energiou zvuku, hry a hráčov. Od roku 1993 sa skladateľ začal venovať tvorbe grafických partitúr a alternatívnemu rocku. Rockom a popom je inšpirovaný aj jeho muzikál *Magická flétna* (2006) a opera *Máj 68* (2008). Je spoluzakladateľom Agon Orchestra (1983), kde pôsobí aj ako dirigent a dramaturg, pričom s telesom vystúpil na najprestížnejších javiskách Európy a USA.

Kolkovič, Jozef (1957) – slovenský skladateľ žijúci v USA. Študoval na Konzervatóriu v Bratislave (kompozícia – Jozef Sixta a Andrej Očenáš, hra na klavíri – prof. Starostová), potom na VŠMU v Bratislave u Dezidera Kardoša. Už počas štúdia pôsobil ako basgitarista a gitarista v hardrockových (Nautilus) a jazzrockových skupinách (Fórum 57 – s Petrom Breinerom). V roku 1980 emigroval do USA a žil v San Diegu v Kalifornii. V Spojených štátoch od začiatku pôsobil v miestnej rockovej hudobnej scéne v San Diegu a Los Angeles ako basgitarista a klávesový hráč vo viacerých skupinách progresívneho rocku. V polovici 90-tych rokov nastala v jeho orientácii postupná zmena. Čoraz viac času venoval komponovaniu vážnej hudby, až napokon z rockovej scény celkom odišiel. V tomto „prechodnom" období sa v podstate vrátil k osobnej estetike svojho študijného obdobia, charakteristickej prísnou kompozičnou logikou a extrémnou expresívnosťou (*Eklektické variácie* pre gitaru, *9 Prelúdií* pre klavír). Aj jeho neskoršie diela prezrádzajú silnú záľubu v zvukovosti avantgardy, aj keď štýlovo sú čím ďalej tým osobitejšie (*Zátišie* pre orchester, *Arboretum I* pre komorný orchester).

Jeho posledné skladby poukazujú na niekoľko badateľných trendov. Jedným je častý výskyt tonálneho centra, modality, dokonca aj úplnej tonality (*Klavírny koncert*, *Suita pre troch* pre flautu, violu a harfu), druhým je inšpirácia folklórnou hudbou (sláčikové trio *Sedem tvárí sveta*, *Sonáta pre dva klavíry*) a populárnou hudbou (ragtime v *Sonáte pre dva klavíry*, rock v *Smrť orchidey* a *Barbari pred bránami*, pre klavír a štyroch perkusionistov). Ďalším je mechanické, strojové opakovanie krátkych motívov, čo asi rovnocenne vychádza z elektronického popu a minimalizmu.

Lang, David (1957) – americký skladateľ. Predstaviteľ newyorského downtownu. Jeho kompozičná technika nadväzuje na minimal music a alternatívnu popovú a rockovú scénu. Z hľadiska štýlu býva zaraďovaný k postminimalistom a totalistom s využitím prvkov konceptualizmu. Patrí k najhranejším autorom súčasnej vážnej hudby v USA. Bol spoluzakladateľom súboru Bang on a Can (1989) zameraného na šírenie, predvádzanie a nahrávanie súčasnej hudby. Je autorom inštrumentálnych skladieb, ale aj opier a multimediálnych diel. Známe sú aj jeho balety, na ktorých spolupracoval s choreografmi ako Shen Wei, Benjamin Millepied, Susan Marshall a Édouard Lock (*La La La Human Steps*).

Machajdík, Peter (1961) – slovenský skladateľ. Tvorí a spolupracuje s významnými osobnosťami medzinárodnej hudobnej scény ako sú napríklad Jon Anderson z legendárnej artrockovej skupiny Yes, extrémny vokalista a bubeník David Moss, harfistka Floraleda Sacchi, čembalistka Elina Mustonen, klarinetista Guido Arbonelli, organista Carson Cooman, huslista Milan Paľa a pod. Jeho komorné a orchestrálne diela zazneli v posledných rokoch v interpretácii Janáčkovej filharmónie Ostrava, Camerata Europea, Slovenského komorného orchestra Bohdana Warchala, Štátneho komorného orchestra Žilina, Filharmónie Bydgoszcz či Luganského symfonického orchestra. Za svoju tvorbu získal niekoľko významných ocenení v zahraničí i na Slovensku, napr. Cenu Jána Levoslava Bellu. Okrem komponovania sa venuje aj realizácii zvukových prostredí a spolupráci s výtvarnými umelcami, napr. so zakladateľmi minimal artu Georgeom Cupom a Stevom Elliottom, nemeckým konceptualistom Dirkom Dietrichom Hennigom, Michalom Murinom, Zbyňkom Prokopom a ďalšími.

Murin, Michal (1963) – slovenský výtvarný umelec, tvorca inštalácií, objektov, performancií a akcií. Je zakladajúci člen experimentálneho divadla Balvan (1985 – 92), súboru Transmusic Comp. a Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (1991), ktorej predsedom bol po roku 1993. Venuje sa konceptuálnemu umeniu, novým médiám, intermédiám, inštrumentálnemu divadlu a sound artu. Organizoval festivaly MusicSolarium, Sound Off, VAF(ex), New Media Point a DigiVAF(ex). Pôsobí na Akadémii umení v Banskej Bystrici ako vedúci ateliéru Digitálne médiá a na Fakulte umení v Košiciach vedie ateliér Nové médiá. Jeho práce boli prezentované na mnohých výstavách, festivaloch a koncertoch v Európe, Ázii, Austrálii a USA, aj v spoločných projektoch s autormi ako Otomo Yoshihide, Jon Rose, Bob Ostertag, Ross Bolleter, Ben Patterson, Jozef Cseres a iní. Od roku 2005 realizuje rozsiahly projekt Altruism as Arttruism venovaný Milanovi Adamčiakovi, ktorý osciluje medzi performačným aktom, sociálnou aktivitou a umeleckým aktivizmom.

Palko, Michal (1988) – slovenský skladateľ a hráč na cimbale. Vyštudoval skladbu a hru na cimbale na košickom konzervatóriu. Neskôr pokračoval v štúdiu hry na cimbale na AU v Banskej Bystrici v triede doc. V. Herencsárovej a skladbu na VŠMU v triede prof. V. Bokesa. V súčasnosti študuje skladbu na Akademii muzycznej v Krakove. Zúčastnil sa viacerých medzinárodných sympózií, získal niekoľko cien na domácich, ale aj zahraničných súťažiach. Venuje sa aktívne aj interpretácii viacerých žánrov hudby a snaží sa o aplikáciu slovenských dychových nástrojov do súčasného moderného inštrumentára. V roku 2009 založil Mojše band, s ktorým získal početné uznania za nekonvenčnosť v oblasti klezmerskej hudby strednej Európy. Venuje sa aj ľudovej, populárnej, filmovej, scénickej, improvizovanej hudbe, no vždy sa snaží ju posunúť na hranicu štylistických možností.

Pärt, Arvo (1935) – estónsky skladateľ. Kompozíciu študoval v Talline u Velja Tormisa a Heina Ellera (1958 – 1963). Jeho rané skladby boli inšpirované Šostakovičom, Prokofievom a Bartókom, neskôr experimentoval so Schönbergovou dvanásťtónovou technikou a serializmom. Zakrátko vzbudil nevôľu sovietskych úradov – popri „dekadentných" skladateľských postupoch im prekážala aj religiozita Pärtových diel. Od roku 1962 študoval na Moskovskom konzervatóriu, v tomto období

sa zaoberal technikou koláže (*Credo*, 1968). Nasledovala dlhšia tvorivá pauza (1968 – 1976), za toto obdobie Pärt napísal iba *Symfóniu č. 3*, 1971), počas ktorej sa skladateľ zaoberal gregoriánskym chorálom, hudbou Notredamskej školy a renesancie. V tomto období vstúpil do ruskej pravoslávnej cirkvi. Klavírnou skladbou *Pre Alinu*, ktorú uviedol roku 1976, vytvoril svojský štýl, ktorý nazval tintinnabulli. V skladateľovom ponímaní ide o prenesený význam zvonivého zvuku akordu, ktorého tóny sú základným materiálom skladby. Statika harmonickej zložky – molového alebo durového trojzvuku – symbolizuje večnosť, dynamika melodickej zložky zase pominuteľnosť sveta. V roku 1980 Pärt na nátlak sovietskych úradov emigroval do cudziny a usadil sa v Berlíne-Lankwitzi, od rozpadu Sovietskeho zväzu časť roka trávi v rodnom Estónsku. Arvo Pärt napísal viacero skladieb, ktoré sa stali doslova „kultovými" – *Tabula rasa* (1977) pre dvoje huslí, preparovaný klavír a sláčikový orchester, *Spiegel im Spiegel* pre husle a klavír (1978), značný ohlas vzbudili *Jánove pašie* (1982), *Stabat mater* (1985/2008), *Magnificat* (1989). Arvo Pärt získal za svoje dielo množstvo ocenení, v roku 2007 dostal čestný doktorát Katolíckej teologickej fakulty Albert-Ludwigs-Universität vo Freiburgu.

Pateras, Anthony (1979) – austrálsky skladateľ a improvizátor na klavíri a analógovom syntetizátore. Od 90-tych rokov sa okrem improvizácie venuje aj kompozícii, je autorom mnohých inštrumentálnych skladieb, ktoré predviedli telesá ako Losangelská filharmónia, Austrálsky komorný orchester, Skupina bicích nástrojov The Hague, Melbournský symfonický orchester či Ansámbel Phoenix Basel. Pateras okrem toho pôsobí v rôznych formáciách: PIVIXKI s Maxom Kohanom, THYMOLPHTHALEIN, CHASMS a POLETOPRA s Marcom Fusinatom. Pateras inklinuje k perkusiám a často spolupracuje s hráčmi na bicie, najmä Vanessou Tomlinsonovou a Eugenom Ughettim, v spolupráci s ktorými tvorí svoje písané diela pre bicie. Pateras ďalej participuje na mnohých projektoch iných hudobníkov, spomeňme uznávaného elektronického umelca Christiana Fennesza a svetoznáme trio The Necks. Na dlhodobom živom elektronickom projekte spolupracuje s Robinom Foxom. Začiatkom roku 2011 absolvoval turné po Európe, počas ktorého si zahral s rôznymi osobnosťami európskej audiokultúry. V súčasnosti žije v Melbourne, kde popri tvorivej práci dáva súkromné hodiny kompozície.

Penderecki, Krzysztof (1933) – poľský skladateľ a výrazná osobnosť európskej hudobnej kultúry. Kompozíciu študoval najprv súkromne u F. Skolyszewského, neskôr na Jagelovskej univerzite a na Hudobnej akadémii v Krakove u A. Malawského a S. Wiechowicza. V mladosti bol Penderecki ovplyvnený Antonom Webernom, Igorom Stravinským a Pierrom Boulezom, do povedomia hudobnej verejnosti vstúpil ako avantgardista. Výraznejšie zaujal už roku 1959 na festivale Varšavská jeseň, svetovým úspechom sa stala skladba *Obetiam Hirošimy* pre 52 sláčikových nástrojov (1960 – 1961). Mimoriadne výrazne zapósobila aj skladba *Florescencie* pre orchester, ktorá bola uvedená na festivale v Donaueschingene roku 1962. Skladateľ využíva obrovský aparát – popri množstve drevených a plechových nástrojov aj 32 bicích (vrátane mexického guira, gongov a písacích strojov), ktoré obsluhujú 6 hráči. Táto tendencia v Pendereckého diele smerujúca k emancipácii netradičných zvukov kulminuje v skladbe *De natura sonoris I* (1966). V nasledujúcej fáze však Penderecki radikálne prehodnotil doterajšie názory a obrátil sa k tradícii. Už v mimoriadne úspešných *Lukášových pašiách* (1965 – 1966) využíva tradične koncipované úseky ako prostriedok kontrastu k charakteristickým avantgardisticky koncipovaným, prevažne seriálnym úsekom tohto vokálno-inštrumentálneho diela. *De natura sonoris II* z roku 1971 už vykazuje viacero postromantických štýlových elementov a značne redukovaný orchester. Proces odvrátenia sa od avantgardy v diele Pendereckého sa dovŕšil v priebehu 70-tych rokov, pričom skladateľ poukazoval hlavne na formalizmus a úzky výrazový diapazón avantgardy. Tento proces sa dovŕšil v skladbách ako *Huslový koncert č. 1* (1976 – 1977) či melodicky a harmonicky prehľadná *Symfónia* č. 2 „*Vianočná*" (1980). Penderecki sa v 80-tych rokoch aj svojou tvorbou postavil na stranu hnutia Solidarita, výsledkom bola napr. *Lacrimosa* (na pamiatku obetí protivládnych nepokojov v Gdansku v 70-tych rokoch), ktorá sa neskôr rozrástla do monumentálneho *Poľského rekviem* (1980 – 1984, 1993, 2005). Penderecki je autorom štyroch opier (*Diabol z Loudunu*, 1968 – 1969, *Stratený raj*, 1976 – 1978, Čierna maska, 1984 – 1986, *Kráľ Ubu*, 1990 – 1991), ôsmich symfónií, množstva orchestrálnych, koncertantných, komorných a sólových skladieb pre rôzne nástroje a nástrojové zoskupenia. Krzysztof Penderecki za svoju rozsiahlu tvorbu získal množstvo domácich a zahraničných ocenení vrátane troch cien Grammy (1987, 1998, 2001).

Podprocký, Jozef (1944) – slovenský hudobný skladateľ. Kompozíciu začal študovať popri hre na klavíri na Konzervatóriu v Košiciach u Juraja Hatríka, ktorý v tomto období na konzervatóriu pôsobil. V štúdiách pokračoval na VŠMU (1965 – 1970) v kompozičnej triede Jána Cikkera, pričom ukončil v triede Alexandra Moyzesa. Od roku 1970 pôsobí na Konzervatóriu v Košiciach, kde vyučuje hudobnú skladbu. Jeho hudobná reč vychádza zo vzorov európskej hudobnej moderny, najmä z rozšíreného tonálneho hudobného myslenia. Vo svojich kompozíciách veľmi často využíva kombináciu folklórnych prvkov s polymodálnou a dvanásťtónovou organizáciou harmonických a melodických prvkov, a tiež s aleatorikou. Jeho tvorba je žánrovo rôznorodá – piesňová, komorná, orchestrálna. Má zmysel pre úspornosť výrazových prostriedkov prestúpených racionálnou zložkou. Celý rad jeho skladieb inšpirovali poprední východoslovenskí, ale aj iní interpreti: Košické kvarteto, dirigent Bystrík Režucha, organista Ivan Sokol, akordeonista Vladimír Čuchran. Podprocký má osobitý vzťah k hudbe minulých dôb. K jeho veľkým zásluhám patrí oživovanie skladieb alebo diel skladateľov najmä z východoslovenského regiónu. Žiakmi Jozefa Podprockého sú Peter Breiner, Iris Szeghy, Norbert Bodnár, Alexander Mihalič, Ondrej Moroz a Peter Guľas.

Prokop, Zbyněk (1962) – slovenský výtvarník a improvizujúci hudobník. Študoval na Akadémii umení v Prahe, v 80-tych rokoch vystavoval na súkromných výstavách Konfrontace v Prahe (1985 – 86) a bytových výstavách Nacempore v Košiciach, spolupracoval s hudobnou skupinou Lesní speváci – The Nace (1981 – 85), po roku 1989 s Transmusic Comp., neskôr na projekte Global endemit a Čarne džury. Spoluinicioval založenie Akadémie umení v Košiciach spolu s Jurajom Bartuszom, Vladimírom Jeníkom, Adamom Szentpéterym a Vladimírom Beskidom. Z tohto projektu nakoniec vznikla Fakulta umení na Technickej univerzite v Košiciach, kde pôsobí ako pedagóg v ateliéri grafiky a experimentálnej tvorby. Venuje sa hudobnej improvizácii ako sociologickému fenoménu a vo svojom štúdiu umožňuje elektroakustickú sebarealizáciu kreatívnych tvorcov, prevažne výtvarníkov. S občianskym združením „Deväť" od roku 2003 organizuje workshopy, semináre, prednášky a multimediálny festival Genius loci v Levoči.

Romitelli, Fausto (1963 – 2004) – taliansky skladateľ. Kompozíciu študoval na konzervatóriu Giuseppe Verdiho v Miláne, neskôr u Franca Donatoniho na Hudobnej akadémii Chigiana v Siene a na Scuola Civica v Miláne. V Paríži bol žiakom Gérarda Griseya. Bol silne ovplyvnený spektrálnou hudbou, ale aj psychedelickým rockom. Vplyv rockových harmónií je badateľný najmä v jeho skladbách *EnTrance* (1995), *Cupio Dissolvi* (1996) a cykle *Professor Bad Trip* (I, II a III, 1998 – 2000). Získal mnoho ocenení doma i v zahraničí a jeho kompozície boli hrané na medzinárodných podujatiach ako Festival d'Automne (Paríž), Ultima Helsinki, Steirischer Herbst (Graz), Benátske Bienále, Darmstadtské kurzy. Jeho videoopera pre soprán a ansámbel *An Index of Metals* (2003) bola ocenená Cenou talianskych hudobných kritikov. Zomrel vo veku 41 rokov po dlhom boji s rakovinou.

Scelsi, Giacinto (1905 – 1988) – taliansky skladateľ. Je jednou z najtajomnejších skladateľských osobností 20. storočia. Známy sa stal svojím mimoriadne originálnym spôsobom narábania s hudobným materiálom, čo formuloval napr. vo svojom revolučnom diele *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) – skladateľ tu postavil štyri skladby na jednej note, pričom využíva najrôznejšie spôsoby mikrotónových a harmonických oscilácií, zmien timbru a dynamiky. Je neuveriteľné, že veľká väčšina Scelsiho tvorby sa na verejnosť dostala až krátko pred jeho smrťou – ohlas série koncertov v polovici 80-tych rokov, a predovšetkým koncertu v Kolíne nad Rýnom v októbri 1987, bol obrovský. Scelsi študoval v Ríme u G. Sallustia, potom u A. Schönberga vo Viedni. Stal sa tak jedným z prvých talianskych skladateľov, ktorí sa prakticky zaoberali dodekafóniou, hoci Scelsi sám neskôr túto metódu vo svojom diele neaplikoval. V 30-tych rokoch organizoval v Taliansku koncerty súčasnej hudby, pričom prišiel do konfliktu s fašistickým režimom. Vojnu strávil vo Švajčiarsku. V povojnovom období sa v dôsledku ťažkej osobnostnej krízy začal zaoberať východnou filozofiou a spiritualitou a výrazne zmenil svoj pohľad na hudbu. Radikálne zmenil spôsob notácie a smeroval k voľnej improvizácii. Tieto improvizácie boli následne transkribované a inštrumentované. Scelsi chápal úlohu skladateľa ako sprostredkovateľa transcendentnej reality poslucháčovi. Z tohto dôvodu sa snažil ostať *de facto* v anonymite, svoju identitu skrýval za znak čiary pod kruhom – symbol východného pôvodu.

Sharp, Elliott (1951) – americký multiinštrumentalista, interpret a skladateľ. Je významnou osobnosťou newyorskej experimentálnej hudobnej scény. Vo svojich skladbách sa pohybuje v rámci mnohých žánrov od bluesu, rocku cez orchestrálnu hudbu až po noise či techno. Venuje sa aj elektronickej hudbe, bol jedným z prvých umelcov, ktorí využívali laptop pri voľnej živej improvizácii (80-te roky, projekt *Virtual Stance*). Vo svojich kompozíciách využíva aj inšpirácie z matematických konceptov, ako algoritmy a Fibonacciho postupnosť. Ako interpret hrá najmä na gitare, saxofóne a basklarinete. Vystupuje tiež ako líder rôznych formácií, napr. bluesovo orientovaný Terraplane alebo experimentálny súbor Orchestra Carbon.

Silvestrov, Valentin (1937) – ukrajinský skladateľ. Kompozíciu študoval na Konzervatóriu v Kyjeve u Borisa Ľatošinského a harmóniu a kontrapunkt u Levka Revuckeho. V 60-tych rokoch sa profiloval ako avantgardný skladateľ, vo svojej hudbe konfrontoval tonalitu s atonálnymi a dodekafonickými technikami. Od 70-tych rokov smeruje k štýlovej syntéze avantgardných a tradičných tonálnych a modálnych techník. V súčasnosti komponuje postmoderné, polyštýlové a neoklasicistické diela zastrešené vlastným lyrickým jazykom. Medzi jeho najvýznamnejšie diela patrí 7 symfónií, koncerty pre klavír a orchester, komorné diela, 2 sláčikové kvartetá, 3 klavírne koncerty, komorná a vokálna hudba.

Skempton, Howard (1947) – britský skladateľ a akordeonista, žiak Cornelia Cardewa. Od polovice 60-tych rokov, kedy pomáhal zakladať Scratch Orchestra, je predstaviteľom britskej experimentálnej scény. Scratch Orchestra sa od začiatku profiloval ako súbor zameraný na interpretáciu experimentálnej hudby z tvorby skladateľov ako La Monte Young, John Cage či Terry Riley, ale aj samotných členov súboru. Skemptonov štýl charakterizuje úsporné narábanie z hudobnými prostriedkami, koncentrácia na zvukovosť, jednoduchú melodickú líniu a absencia hudobného vývoja v tradičnom slova zmysle. Je autorom mnohých hudobných miniatúr, mnohé jeho skladby netrvajú dlhšie ako 1 až 2 minúty. Ovplyvnili ho predovšetkým Erik Satie, John Cage a Morton Feldman. Veľký úspech zaznamenala premiéra jeho orchestrálnej skladby *Lento* (1990). V tomto období sa Skempton sústreďuje aj na dlhšie kompozície pre väčšie obsadenie, komponuje množstvo

koncertov často s netradičným nástrojovým obsadením – *Koncert pre nineru a bicie nástroje* (1994), *Koncert pre akordeón a sláčikový orchester* (1997), *Horizonty pre hoboj a harfu* (2001), *Balada pre saxofónové kvarteto a sláčikový orchester* (1997). Skempton v súčasnosti učí kompozíciu na konzervatóriu v Birminghame a je držiteľom mnohých ocenení.

Slezák, Andrej (1980) – slovensko-maďarský skladateľ a klavirista. Študoval hru na klavíri a kompozíciu u Juraja Tandlera na Konzervatóriu v Bratislave, neskôr na Lisztovej akadémii v Budapešti, kde sa venoval aj jazzovej kompozícii a improvizácii (u Károlya Bindera). V rokoch 2006 – 2007 študoval na Conservatoire national supérieur de musique et de danse v Paríži. Získal viacero ocenení – Medzinárodná jazzová skladateľská súťaž (Budapešť, 2006), Medzinárodná skladateľská súťaž „Zeitklang" (Viedeň, 2008), Medzinárodná skladateľská súťaž Dimitrisa Mitropoulosa (Atény, 2009), Medzinárodná skladateľská súťaž Toru Takemitsu (Tokio, 2010).

Szeghy, Iris (1956) – slovenská skladateľka, ktorá žije a tvorí vo Švajčiarsku. Iris Szeghy vychádza vo svojom diele z tradície európskej hudby na jednej strane, na strane druhej absorbuje výdobytky avantgardy za posledných 50 rokov, pričom obe tieto tendencie vzájomne integruje. Tento syntetický proces ozvláštňuje využitím najrôznejších prostriedkov a elementov – od zvuku elektroakustických nástrojov až po aplikáciu tradičných foriem (napr. ciaccona). Dôležitým inšpiračným zdrojom sú pre skladateľku impulzy z literatúry (*Afforismi*), výtvarného umenia (*Hommage à Rodin*) či archaického folklóru (*Midsummer Night's Mystery*), ale aj prírody, života spoločnosti a filozofie. Za svoju tvorbu skladateľka dostala viacero ocenení – Skladatelská soutěž Generace '84, '85 a '89 v Ostrave (v rokoch 1984, 1985 a 1989), Soutěž sborového zpěvu v Jihlave (1989, 1998), Aleksander Tansman International Competition of Musical Pesonalities (Lodž, 2006). Jej diela odzneli na viacerých prestížnych európskych hudobných podujatiach (UNESCO v Paríži, festival ISCM vo Varšave, Medzinárodné kurzy novej hudby v Darmstadte) i na autorských koncertoch v Stuttgarte (1993), San Diegu (1994) a v Hamburgu (1996).

Takemitsu, Toru (1930 – 1996) – japonský skladateľ a hudobný teoretik. Je prvým japonským skladateľom, ktorého meno výraznejšie

zarezonovalo v povedomí svetovej hudobnej verejnosti. Pre dráhu skladateľa sa rozhodol po skončení 2. svetovej vojny, kompozíciu študoval u Yasujiho Kivoseho (od roku 1948), ostal však *de facto* autodidaktom. To mu na druhej strane umožnilo pristupovať ku kompozícii nekonvenčným spôsobom. Na začiatku kariéry sa nechal inšpirovať predovšetkým francúzskou hudbou a Debussym, ako aj hudbou skladateľov Druhej viedenskej školy, neskôr vstrebával prvky viacerých avantgardných techník – konkrétnej hudby, hudby Johna Cagea i tradičnej japonskej hudby (viackrát vo svojej tvorbe využil tradičné japonské nástroje, napr. v diele *November Steps pre biwu, shakuhachi a orchester* 1967). Ako priaznivec jazzu, francúzskeho šansónu a šlágru sa venoval aj tvorbe filmovej hudby. Vo všeobecnosti sa hudba Toru Takemitsu vyznačuje predovšetkým mimoriadnou zvukovou senzibilitou. V roku 1951 založil spolu s viacerými japonskými avantgardnými umelcami skupinu Experimentálna dielňa, ktorá sa do povedomia dostala svojimi avantgardistickými multimediálnymi projektmi. Takemitsu pôsobil aj ako pedagóg. Získal viacero ocenení – Cenu Asahi (1984), Grawemeyerovu cenu za skladbu *Fantasma/Cantos* pre klarinet a orchester (1994) a Cenu Glenna Goulda, ktorá mu však bola udelená posmrtne (1996).

Tiensuu, Jukka (1948) – fínsky skladateľ, klavirista, čembalista a dirigent. Študoval vo Freiburgu, Helsinkách a New Yorku. Ako skladateľ sa venuje elektroakustickej hudbe, dielam pre jazzový súbor, barokový a moderný symfonický orchester. Píše skladby pre sólové nástroje, pričom využíva aj tradičný fínsky hudobný nástroj kantele. Interpretuje hudbu od baroka až po Johna Cagea a venuje sa aj voľnej improvizácii, pričom organizuje aj interpretačné kurzy.

Wolff, Christian (1934) – americký skladateľ. Narodil sa v Nice vo Francúzsku, no v roku 1941 sa jeho rodina presťahovala do Spojených štátov. V šestnástich rokoch ho jeho učiteľ klavíra Grete Sultan poslal na hodiny kompozície k Johnovi Cageovi, čo predznamenalo Wolffove smerovanie ako experimentálneho skladateľa. Jeho rané kompozície zahŕňali veľa ticha a boli založené na zložitých rytmických schémach. V 60-tych rokoch nadviazal kontakt aj s ďalšími skladateľmi orientovanými na experimentálne techniky skladby a improvizáciu Fredericom Rzewským a Corneliom Cardewom. Wolff sa zaoberal najmä kontrolovanou improvizáciou, v ktorej pomocou vlastných regulačných

systémov zanechal interpretom definované podmienky, v ktorých sa môžu pohybovať. Jeho skladby s hracími pravidlami boli inšpiráciou pre mnohých ďalších skladateľov. Wolffove neskoršie diela dávajú čoraz väčší priestor pre kreatívne zásahy interpretov (napr. *Cvičenie*). Mnohé jeho skladby majú aj politický rozmer a reagujú na súčasné dianie vo svete (*Zmena systému*, *Pochod mieru*).

Zeljenka, Ilja (1932 – 2007) – slovenský skladateľ. Popri gymnaziálnych štúdiách študoval zároveň súkromne harmóniu a kontrapunkt u Jána Zimmera, klavír u Rudolfa Macudzińského. V roku 1956 dokončil štúdium kompozície u Jána Cikkera na VŠMU v Bratislave (absolvoval v r. 1956 *1. symfóniou*). Pôsobil ako dramaturg v Slovenskej filharmónii a v Slovenskom rozhlase, neskôr v slobodnom povolaní. Je autorom hudby k desiatkam filmov, z početnej tvorby treba spomenúť 9 symfónií, 25 klavírnych sonát, 14 sláčikových kvartet a množstvo ďalších komorných a koncertantných skladieb. Patril k najvýraznejším postavám generácie slovenských skladateľov, ktorá sa formovala pod vplyvom klasikov hudby 20. storočia a európskej avantgardy 50. a 60. rokov. Jeho dielo bolo zreteľne štýlovo individualizované už od prvých opusov. Vo formovaní Zeljenkovej hudobnej reči je markantných viacero polôh, od neoklasicizmu, ktorý sa stal základom jeho ďalšieho smerovania, cez postwebernovské koncepcie, vplyv Novej hudby a expresionistickú črtu 60. rokov až po folklórom inšpirovanú tvorbu a neoromantické orientácie v 70. rokoch. Prerastajúc tradíciu, v snahe o pestré výrazové nuansy, načrtol Ilja Zeljenka nový charakter zvuku a formy, aj vďaka čomu jeho skladby s úspechom zneli na Slovensku a tiež mimo jeho územia. Za svoju tvorbu získal viacero domácich i zahraničných ocenení.

INTERPRETI 2011

Bárta, Jiří (1964) – český violončelista. Od 90-tych rokov patrí k popredným violončelistom svojej generácie v Čechách. Je nadšeným propagátorom súčasnej hudby, no rád objavuje aj menej známu hudbu skladateľov 19. storočia a zaujíma sa aj o autentickú interpretáciu starej hudby. Mnoho súčasných skladieb uviedol v českej alebo slovenskej premiére a mnohé z nich mu boli venované. Je spoluzakladateľom Medzinárodného festivalu komornej hudby v Kutnej Hore. Pravidelne koncertuje doma aj v zahraničí. Jeho početné CD nahrávky s firmou Supraphon boli mnohokrát ocenené (napr. Klassik Heute Empfehlung). Okrem Supraphonu nahrával aj pre firmu Lotos, Deutsche Grammophon a londýnsky Hyperion.

Berki Michael (1981) – slovenský klavirista žijúci v Rakúsku. Študoval na Konzervatóriu v Žiline, potom na VŠMU u Prof. Daniely Varínskej a súkromne u Prof. Rolfa Plaggeho (Mozarteum Salzburg). Ako sólista alebo komorný hráč koncertoval na rôznych miestach Slovenska a v Rakúsku (Hopfgarten im Brixental, Bad Häring). Ako korepetítor pôsobil v súkromnej speváckej triede Sergeja Kopčáka (2007 – 2009) a externe v SND v Bratislave (2009 – 2010). Od roku 2009 pedagogicky pôsobí na Konzervatóriu v Žiline a ako externý korepetítor na Fakulte múzických umení Akadémie umenia v Banskej Bystrici. Od roku 2010 pravidelne spolupracuje s ŠKO Žilina.

Botstein, Leon (1946) – americký dirigent. Je známy svojimi inovatívnymi prístupmi k vzdelávaniu a záujmom o súčasnú hudbu. Študoval na univerzite v Chicagu, neskôr na Harvardovej univerzite. Hru na husliach študoval u R. Totenburga, dirigovanie u J. Yannatosa, R. Wernicka a H. Farbermana. Koncom 60-tych rokov pôsobil na Harvardovej univerzite a na Univerzite v Bostone. V rokoch 1973 – 1975 bol hlavným dirigentom White Mountain Music and Arts Festival, roku 1975 sa stal prezidentom Bard College v New Yorku. Založil Bard Music Festival. Spolupracoval s viacerými poprednými orchestrami – London Philharmonic, Royal Scottish National Orchestra, Orchester NDR v Hannoveri.

Roku 1992 sa stal hlavným dirigentom a hudobným riaditeľom American Symphony Orchestra. Leon Botstein napísal niekoľko kníh a viac ako 100 článkov, spolupracuje s viacerými nahrávacími spoločnosťami.

Bratislavské gitarové kvarteto – vzniklo v r. 1995 na pôde VŠMU v Bratislave. Všetci členovia kvarteta – Miloš Slobodník, Jana Babuliaková, Radka Krajčová a Martin Krajčo – boli žiakmi prof. Jozefa Zsapku. Absolvovali množstvo majstrovských kurzov u renomovaných umelcov a pedagógov a úspešne sa prezentovali na interpretačných súťažiach doma i v zahraničí, kde získali niekoľko významných ocenení (Česká republika, Francúzsko, Portugalsko, Rakúsko, Taliansko). BGK má v repertoári nielen originálne kompozície, ale aj vlastné úpravy diel autorov rôznych štýlových období. Uvádzajú diela slovenských skladateľov, premiérovo uviedli napr. diela Petra Breinera, Vladimíra Godára a Ladislava Kupkoviča. V roku 2001 ako prvý slovenský súbor uviedli (so ŠKO Žilina) *Concierto de Andaluz* pre štyri gitary a orchester Joaquína Rodriga. Koncertujú na festivaloch doma i v zahraničí.

Buffa, Ivan (1979) – slovenský klavirista, skladateľ, dirigent a pedagóg. Študoval hru na klavíri (O. Reiprich, P. Kaščák) a kompozíciu (J. Podprocký) na Konzervatóriu v Košiciach. V štúdiu pokračoval na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (D. Schermann, M. Kopelent a M. Jarrell) a súčasne na VŠMU v Bratislave (V. Bokes, I. Gajan), kde ukončil i doktorandské štúdium. Spolupracuje s rakúskou sopranistkou Petrou Chibovou, je členom rakúskeho súboru Ensemble Lux a umeleckým vedúcim Quasars Ensemble. Ako skladateľ a interpret účinkoval na mnohých festivaloch doma i v zahraničí. V r. 2006 Štátny komorný orchester Žilina premiéroval na festivale Aspekte v Salzburgu jeho skladbu *Rituál*, za ktorú mu v nasledujúcom roku udelil Hudobný fond Cenu Jána Levoslava Bellu. Pre vydavateľstvo Hevhetia nahral spolu s Dianou Cibuľovou CD *New Slovak Music for Piano* a so súborom Quasars Ensemble profilové CD *Contemporary Reflections*.

Bywalec, Szymon (1974) – poľský dirigent. Dirigovanie študoval u Jana Wincenty Hawela na Akadémii v Katoviciach, kde v súčasnosti pedagogicky pôsobí. Je umeleckým vedúcim Akademického symfonického orchestra Karola Szymanowského. Spolupracoval s renomovanými dirigentmi ako Krzysztof Penderecki, Gabriel Chmura, Takuo

Yuasa, Arturo Tamayo, Paul McCreesh. Je držiteľom mnohých domácich aj zahraničných ocenení. V súčasnosti je dirigentom Orchestra novej hudby, ktorý sa zúčastňuje festivalov súčasnej hudby v Poľsku aj v iných krajinách (v roku 2003 hosťovali aj na festivale Melos-Étos). Teleso uviedlo množstvo premiér súčasnej hudby a nahralo CD s domácimi aj zahraničnými vydavateľmi. Ako hosťujúci dirigent pôsobí Bywalec s mnohými významnými telesami.

Engel, Titus (1975) – nemecký dirigent. Študoval hudobnú vedu a filozofiu v Zürichu a Berlíne a dirigovanie v Drážďanoch u Christiana Kluttinga. Pracoval ako asistent so Sylvainom Cambrelingom, Marcom Albrechtom, Lotharom Zagrosekom a Petrom Rundelom. Do roku 2009 bol umeleckým vedúcim Drážďanského súboru novej hudby. Dirigoval mnoho významných európskych orchestrov, ako aj operných produkcií. Zameriava sa predovšetkým na telesá interpretujúce súčasnú hudbu. Je zakladateľom Akademie Musiktheater Heute a Opernwerkstatt in Ligerz (Gléresse, Švajčiarsko).

Fekete Kovács, Kornel (1970) – maďarský skladateľ, aranžér a interpret na trúbke, krídlovke a altohorne. Študoval jazz na Konzervatóriu Bélu Bartóka a následne na Akadémii Ferenca Liszta v Budapešti, kde získal titul a neskôr tu pôsobil aj ako učiteľ trúbky na Fakulte jazzu. Bol spoluzakladateľom a umeleckým vedúcim Budapeštianskeho Jazzového Orchestra, lídrom a sólistom v Modern Art Orchestra a jeho najnovším hudobným počinom je symfonický projekt Kornel Fekete-Kovacs Shymphonyc Project. Počas svojej kariéry pôsobil vo viacerých medzinárodných ansámbloch a formáciách (napríklad Brand International Music Workshop Orchestra, Dánsko; UMO Jazz Orchestra, Fínsko; Central European Jazz Connection, a iné) a hral s rôznymi významnými hudobníkmi ako sú Dave Liebman, Johnny Griffin, Bob Mintzer, Peter Erskine, Randy Brecker, Mike Garson, Bob Magnusson, Joe LaBarbera, Josh Nelson, Gerry Willis, Wallace Roney, Julian Joseph, Herbie Mann, Merilyn Mazur, Kyle Gregory, Ray Anderson, Butch Lacy, Mario Gonzi a iní. Okrem interpretačného umenia sa venuje aj inštrumentácii a skladateľskej tvorbe, píše najmä skladby pre jazzové orchestre ako napríklad *Budapest Jazz Suite* alebo *The Wayfarer*. Od roku 2005 je členom Spoločnosti Maďarských jazzových umelcov.

Gazon, Daniel (1955) – belgický dirigent. Študoval hru na trúbke a kontrabase na Kráľovskom konzervatóriu v Liège. Dirigovanie študoval u Igora Markevitcha a Maxa Deutscha. Po absolvovaní medzinárodných seminárov vo Weimare a v salzburskom Mozarteu ho Seiji Ozawa pozval, aby vo svojich štúdiách pokračoval na Berkshire Music Center v Tanglewoode, kde pracoval pod vedením S. Ozawu, K. Masura a J. Silversteina. Ako pedagóg ho neskôr výrazne ovplyvnil Sergiu Celibidache, u ktorého v rokoch 1986 – 1989 študoval dirigovanie a hudobnú fenomenológiu. Spolupracoval so všetkými významnými orchestrami v Belgicku, dirigoval v Poľsku, Nemecku, Litve atď. Popri tradičnom symfonickom a opernom repertoári sa venuje predovšetkým hudbe 20. storočia. Premiérovo uviedol diela skladateľov ako Lindberg, de Pablo, Hölsky, Gerhard, Tiensuu, Zielińska a i. Vystúpil na viacerých popredných európskych festivaloch – ISCM World Music Days, Melos-Étos, Ars Musica, Düsseldorf Kontrapunkt, Varšavská jeseň, viedol dirigentské kurzy v Belgicku, Švédsku a na Slovensku.

Katina, Peter (1975) – slovenský akordeonista. Študoval na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, po jej absolvovaní na Hudobnej akadémii Carla Nielsena v Odense v Dánsku pod vedením prof. Owena Murraya, neskôr pokračoval doktorandským štúdiom na VŠMU v Bratislave u doc. Rajmunda Kákoniho. Katina sa profiluje ako interpret súčasnej hudby, dal podnet na vznik viacerých kompozícií pre akordeón na Slovensku i v zahraničí. Premiéroval diela hlavne slovenských a dánskych autorov: *Koncert pre akordeón a sláčikový orchester* Igora Dibáka (so ŠKO Žilina) a *Koncert pre akordeón a orchester* Jozefa Kolkoviča (so ŠFK Košice), ďalej *Nine Friends* od Pera Nørgårda a *Behind Your Hands* pre akordeón a interaktívny počítač Larsa Graugaarda. Koncertuje na Slovensku, ale aj v Dánsku, Veľkej Británii, Nemecku, Maďarsku a Srbsku, zúčastnil sa aj na festivale digitálneho umenia Re:New v Kodani. Okrem sólových projektov hrá v duu so svojou manželkou, klaviristkou Janettou Katinovou Šingerovou. Nahral aj niekoľko CD: profilový *Flashing* (2006), *Prelúdiá a fúgy op.87* Dmitrija Šostakoviča (2009), album s dielami Jozefa Podprockého (2011). Okrem koncertnej činnosti sa venuje aj hudobnej publicistike. Získal viacero cien na medzinárodných súťažiach (víťaz súťaže Coupe Mondiale C. I. A., laureát súťaží Grand Prix d'accordéon v Andrezieux-Boutheon vo Francúzsku, Dyremose Prizen v Birkerode v Dánsku a Accordion International v Reinach AG vo Švajčiarsku).

Kohane, Max – austrálsky hráč na bicích nástrojoch. Od dvanástich rokov je členom rozličných grindcorových kapiel a od šestnástich rokov koncertuje. Je známym predstaviteľom austrálskej hardcorovej punkovej scény. Hral v skupinách ako Far Left Limit, George W. Bush, Terra Firma, Cut Sick, Agents of Abhorrence a ABC Weapons. Vydal niekoľko CD s rôznymi formáciami, na ktorých participuje ako hráč na bicích, ale aj hlasový improvizátor.

Kopčák, Sergej (1948) – popredný slovenský operný spevák v basovom odbore. Po štúdiu na VŠMU a na konzervatóriu v Sofii pôsobil na operných scénach v Banskej Bystrici, Košiciach a od roku 1974 viac než dvadsať rokov ako sólista opery SND v Bratislave. Počas svojej speváckej kariéry pravidelne účinkoval v najvýznamnejších svetových operných domoch (napr. Covent Garden v Londýne, Metropolitná opera v New Yorku, Teatro alla Scala v Miláne, Viedenská štátna opera či Parížska opera). K jeho najsugestívnejšie stvárňovaným rolám patria Gounodov i Boitov Mefistofeles, Musorgského Boris Godunov a Gremin v Čajkovského opere *Eugen Onegin*. Pedagogicky pôsobil i na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

London Sinfonietta – anglický komorný orchester zameraný na interpretáciu súčasnej hudby. Od roku 1968, kedy toto zoskupenie založili Nicholas Snowman a David Atherton, umelecký profil orchestra formovali osobnosti ako Michael Vyner, Paul Crossley, Markus Stenz, Oliver Knussen, Gillian Moore a i. Orchester priamo objednal a následne premiérovo uviedol približne 200 skladieb od skladateľov H. Birtwistla, I. Xenakisa, L. Beria, M. Lindberga, T. Adèsa, S. Reicha, G. Benjamina a i. Spolupracuje aj s výtvarníkmi, choreografmi a filmármi. Pravidelne sa venuje nahrávaniu. Súbor si svoje poslanie definuje ako snahu dostať tú najlepšiu súčasnú hudbu do centra dnešnej kultúry. Inšpiratívnymi interpretáciami tej najvyššej kvality chce publikum motivovať a viesť ho k hlbšiemu chápaniu súčasnej hudby. Presadzuje odvážnu dramaturgiu zameranú na objavovanie nových diel. V minulej sezóne súbor premiéroval diela Birtwistla, Nowaka, Molitora, Barretta, Fujikuru a vo Veľkej Británii v jeho interpretácii prvýkrát zazneli skladby Adamsa, Dreshera, Rihma a Ayresa.

Melos Ethos Ensemble – slovenský komorný súbor zameraný na interpretáciu slovenskej a zahraničnej súčasnej hudby. Vznikol na jeseň v roku 2005. Súbor prijal meno najvýznamnejšieho medzinárodného festivalu súčasnej hudby na Slovensku so zámerom prezentovať ideu festivalu aj v období medzi dvoma festivalmi a vytvárať tak platformu pre pravidelné uvádzanie diel slovenských a svetových skladateľov. Melos Ethos Ensemble tvorí sláčikové kvinteto, drevené dychové kvinteto, trúbka, trombón, bicie nástroje a klavír, čo umožňuje dramaturgickú flexibilitu súboru – od jedného hráča až po komorný orchester. Na rovnomennej debutovej nahrávke (Hudobné centrum 2005) predstavil súbor domácich skladateľov mladšej generácie (Jana Kmiťová, Lucia Papanetzová, Boško Milaković, Ľubica Čekovská, Marián Lejava), ku ktorým na albume *Slovaks for the Warsaw Autumn* (Hudobné centrum 2006) pribudli predstavitelia staršej a strednej generácie Ladislav Kupkovič a Martin Burlas. Aktuálny album *Sotto voce* (Azyl 2009) je venovaný tvorbe Martina Burlasa. Súbor tvoria špičkoví slovenskí hudobníci mladej generácie, jeho stálym dirigentom je Marián Lejava.

Ollu, Franck (1960) – francúzsky dirigent. Zameriava sa na interpretáciu súčasnej hudby. Narodil sa v La Rochelle, študoval v Paríži. Je hudobným riaditeľom Švédskeho ansámblu pre súčasnú hudbu Kammarensemble v Stockholme. Spolupracuje s telesami ako Ensemble Modern, London Sinfonietta, Südwestrundfunk Sinfonieorchester, Orchester Rai v Turíne, Bayerischer Rundfunk, Orchestre National du Lyon a i. Roku 2006 dirigoval svetovú premiéru opery *Into the Little Hill* G. Benjamina, roku 2008 taktiež svetovú premiéru *Pašií* Pascala Dusapina.

Österreichisches Ensemble für Neue Musik – medzinárodný súbor zameraný na predvádzanie súčasnej hudby pôsobiaci v Salzburgu. Teleso založili v roku 1975 skladatelia Klaus Ager a Ferenc Tornai. Od roku 1997 je pod umeleckým vedením huslistu Franka Stadlera a violončelistu Petra Sigla. Súbor sleduje najnovšie tendencie súčasnej hudby, spolupracuje s mladými skladateľmi a predviedol už viac ako 300 premiér nových skladieb. Zúčastňuje sa na medzinárodných festivaloch súčasnej hudby predovšetkým v Európe. V súčasnosti je hosťujúcim dirigentom súboru Johannes Kalitzke. Teleso zatiaľ pracovalo pod taktovkou Tita Ceccheriniho, Beata Furrera, Ruperta Hubera, Francka Ollu, Oswalda Sallabergera a iných.

Quasars Ensemble – jedno z najmladších komorných zoskupení na slovenskej hudobnej scéne. Vzniklo roku 2008 ako pokračovanie dlhoročnej umeleckej činnosti jeho členov, ktorí pôsobia v rozličných profesionálnych hudobných telesách na Slovensku i v zahraničí. Ťažisko repertoáru tvoria diela francúzskych autorov spektrálnej hudby (T. Murail, G. Grisey), M. Jarrella, A. Schnittkeho či S. Sciarrina, ako aj diela slovenských skladateľov. Mnohé z nich vznikli na objednávku súboru (V. Bokes, J. Kmiťová, O. Oliveira-Bachratá, V. Janárčeková, J. Vajo). Medzi priority Quasars Ensemble patrí tiež konfrontácia repertoáru baroka a klasicko-romantickej epochy s novými skladbami (projekt Bach v kontexte). Súbor sa predstavil na domácich i zahraničných festivaloch (Nová slovenská hudba, Bratislavské hudobné slávnosti, Festival súčasného umenia Košice, Musica Viva Lisabon, Festivais de Outono Averio, Dni hudby krakovských skladateľov, Pražská jar a i.). V tomto roku vydali vo vydavateľstve Hevhetia profilové CD *Contemporary Reflections*. Umeleckým vedúcim a dirigentom súboru je Ivan Buffa.

Rühl Martin (1972) – rakúsky perkusionista. Študoval na Viedenskom konzervatóriu a na Hudobnej univerzite vo Viedni, perkusie u Prof. H. Bergera a Prof. K. Prihodu a jazzové perkusie u Prof. W. Schiefera. Od roku 1995 študoval u Prof. Kerschbauma na Hudobnej akadémii v Grazi. Pedagogicky pôsobí na hudobnej škole Pfaffstätten. Od roku 2001 pôsobí ako perkusionista v Žilinskom symfonickom orchestri, okrem toho spolupracuje s viacerými telesami, napr. Mládežnícky orchester Gustava Mahlera, Walzerorchester Viedenskej štátnej opery, Štátna filharmónia Košice a iné.

Slovenská filharmónia – bola založená roku 1949. Pri jej umeleckom zrode stáli Václav Talich (1949 – 1952) a Ľudovít Rajter (1949 – 1976, do roku 1961 ako jej umelecký šéf). Na umeleckom profilovaní orchestra sa podieľali ďalší šéfdirigenti – Tibor Frešo, Ladislav Slovák, Libor Pešek, Vladimir Verbickij, Bystrík Režucha, Aldo Ceccato, Ondrej Lenárd, Jiří Bělohlávek, Vladimír Válek, Peter Feranec. V roku 2009 sa šéfdirigentom stal francúzsky dirigent Emmanuel Villaume, zároveň v Slovenskej filharmónii pôsobí od roku 2007 ako stály hosťujúci dirigent Leoš Svárovský a od sezóny 2011/2012 aj Rastislav Štúr. V slovenskej filharmónii hosťovalo množstvo popredných dirigentov (napr. Claudio Abbado, Alain Lombard, Fabio Luisi) a skladateľov – interpretov vlast-

ných diel ako Krzysztof Penderecki a Aram Chačaturian. Slovenská filharmónia je pravidelným hosťom európskych hudobných festivalov (Pražská jar, Bratislavské hudobné slávnosti, Wiener Festwochen, Brucknerfest Linz, Carinthischer Sommer, Berliner Festtage, Festival de Strasbourg, Varšavská jeseň, Athens Festival, Maggio Musicale Fiorentino a Sagra Musicale Umbra). V rámci svojich početných zahraničných zájazdov vystúpila v takmer všetkých európskych krajinách a realizovala množstvo nahrávok pre rozhlas, televíziu a hudobné vydavateľstvá OPUS, Supraphon, Panton, Hungaroton, JVC Victor, RCA, Pacific Music, Naxos a Marco Polo.

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu – je od svojho vzniku v roku 1929 najstarším profesionálnym orchestrálnym telesom na Slovensku. Od počiatku svojej existencie mal orchester vo svojom programe silne zastúpenú pôvodnú domácu tvorbu, a preto aj prvá fáza jeho rozvoja bola spojená s obdobím rozkvetu slovenskej hudobnej moderny. Spočiatku obsadením malý orchester sa postupne rozširoval a od roku 1942 začal uvádzať pravidelné verejné koncerty naživo vysielané rozhlasom. V rokoch 1943 – 1946 bol šéfdirigentom SOSR významný chorvátsky umelec Krešimír Baranović, pod ktorého taktovkou zaznamenal orchester výrazný umelecký rast. Medzi ďalších šéfdirigentov orchestra patrili Ľudovít Rajter, Ladislav Slovák, Otakar Trhlík, Bystrík Režucha, Ondrej Lenárd, Róbert Stankovský a Charles Olivieri-Munroe. Okrem realizácie množstva nahrávok pre potreby Slovenského rozhlasu venuje orchester zvláštnu pozornosť koncertným vystúpeniam v rámci vlastného koncertného cyklu a účinkuje aj na významných hudobných podujatiach na Slovensku. SOSR hosťoval na početných európskych pódiách, pravidelne spolupracuje s televíziou a s hudobnými vydavateľstvami (Opus, Supraphon, Marco Polo, Naxos, Arte Nova, HNH International, MMC Recordings). S orchestrom spolupracovali významní svetoví dirigenti a sólisti (Charles Mackerras, Zdeněk Košler, Václav Smetáček, Gidon Kremer, Peter Dvorský, José Carreras, Juraj Bartoš, Ivan Ženatý). V súčasnosti stojí na čele SOSR slovenský dirigent Mario Košik.

Šimčík Pavol – slovenský violončelista. Je absolventom košického konzervatória u Jozefa Dudu a Vysokej školy múzických umení v Bratislave u Jozefa Podhoranského. Po ukončení VŠMU krátko pôsobil

v Divadle J. Záborského v Prešove. V rokoch 1987 – 1997 bol koncertným majstrom Štátnej filharmónie Košice, od roku 1997 je koncertným majstrom Štátneho komorného orchestra Žilina, s ktorým vystupuje aj sólisticky. Bol členom viacerých komorných súborov, okrem Sláčikového kvarteta ŠKO Žilina a Klavírneho tria ŠKO Žilina spolupracuje aj so súborom Archi di Slovakia.

Štátny komorný orchester Žilina – slovenský komorný orchester. Vznikol v roku 1974. Má 35 členov, prevažne absolventov hudobných akadémií v Prahe, Brne a Bratislave. V roku 1977 získal orchester medzinárodné uznanie, keď sa stal festivalovým orchestrom Salzburger Festspiele a o niečo neskôr dostal pozvanie na Pražskú jar. Štátny komorný orchester Žilina je svojím zložením vlastne malý symfonický orchester, ktorý má veľmi široký repertoár z obdobia baroka, klasicizmu, raného romantizmu, ako aj hudby 20. storočia s dôrazom na súčasnú slovenskú tvorbu. S orchestrom účinkoval celý rad svetoznámych umelcov. Čestným šéfdirigentom je od roku 1996 japonský dirigent Cugio Maeda. V roku 2010 bola telesu udelená Cena Jána Cikkera.

Tali, Anu (1972) – estónska dirigentka. Študovala hru na klavíri na tallinnskom konzervatóriu, neskôr pokračovala v štúdiu dirigovania u Kuna Arenga, Toomasa Kaptena a Romana Matsowa na Estónskej hudobnej akadémii a u Jormu Panulu na Sibeliovej akadémii v Helsinkách. V rokoch 1998 – 2000 pokračovala u Iľju Musina a Leonida Korčmara na Štátnom konzervatóriu v Petrohrade. Spolu so svojou sestrou-dvojčaťom Kadri Tali založila v roku 1997 Nordic Symphony Orchestra (NSO), v ktorom hrajú mladí hudobníci z pätnástich krajín. Orchester vystupuje niekoľkokrát ročne v rámci tematických programov (*Život a smrť*, *Symfónia*, *Musica Grande*, *À la Russe*, *Apocalyptica*) a nahráva diela estónskych (Erkki-Sven Tüür, Veljo Tormis) i škandinávskych (Sibelius) skladateľov. Za debutovú nahrávku s Tormisovými orchestrálnymi suitami (Finlandia/Warner Classics 2002) získala Tali ocenenie Mladý umelec roka Echo Klassik Awards v Nemecku. V tom istom roku získala Cenu za kultúru a Cenu estónskeho prezidenta, Estónska rozhlasová a televízna spoločnosť ju označila za Hudobníka roka 2006. V rámci pravidelného účinkovania s Estónskym národným symfonickým orchestrom sa Tali špecializuje na rodinné koncerty a vokálno-inštrumentálne diela. Po úspešnom debute na Salzburskom

festivale s orchestrom M[illegible]ivale v Savonlinne spolupracovala počas uplynulej sezóny s ďalšími významnými európskymi orchestrami (Symfonický orchester MDR v Lipsku, Madison Symphony Orchestra, London Sinfonietta) a hostovala vo Fínsku, Švédsku, Rakúsku, Nemecku, Rusku, Japonsku a Spojených štátoch.

Veverica, Július (1980) – slovenský violista. Účinkuje ako sólový violista Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu. Študoval na Konzervatóriu J. L. Bellu v Banskej Bystrici, na AMU v Prahe a na JAMU v Brne. Ako člen Kvarteta Eugena Suchoňa (predtým Icarus Quartet) sa zúčastnil na viacerých majstrovských kurzoch pod vedením významných pedagógov a umelcov ako napr. N. Brainin, M. Škampa, S. Devich, J. Homer a i. Je držiteľom viacerých ocenení z rozmanitých domácich aj medzinárodných súťaží (1. miesto na medzinárodnej Súťaži Leoša Janáčka v Brne, 3. cena na medzinárodnej súťaži Beethovenov Hradec v kategórii sláčikové kvarteto a i.).

Zwiebel, Marek (1983) – slovenský huslista. Študoval na Konzervatóriu v Košiciach, VŠMU v Bratislave, Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (u Rainera Küchla a Jely Špitkovej) a Musikhochschule v Luzerne (u Igora Karška). Zúčastnil sa na interpretačných kurzoch v Piešťanoch (Mintcho Mintchev). Už počas štúdia účinkoval v Slovenskom komornom orchestri Bohdana Warchala. V súčasnosti je členom komorného orchestra Banda Antix v Luzerne, Quasars Ensemble a Zwiebelovho kvarteta, s ktorým pravidelne vystupuje na hudobných festivaloch na Slovensku (BHS, Melos-Étos, Nová Slovenská hudba, Orfeus, Festival súčasného umenia v Košiciach). Ako člen sláčikového kvarteta absolvoval kurzy v Reichenau u členov svetoznámych kvartet.

DOKUMENTÁCIA 1991/1993/1995/1997/1999/2001/2003/2005/2007/2009 (skladatelia – diela – interpreti)

Acezantez: *Ružacvijet* (97, Acezantez)
Adamík, Josef: *Tance labilní a nepravděpodobné* (91, Agon)
Adams, John: *Koncert pre husle a orchester* (95, SF/P. Keuschnig, dir/K. Nikkanen, vn), *Shaker Loops* (99, ŠKO Žilina/J. Powolny, dir)
Ager, Klaus: *An die Stille* (93, I. Fábera, ob/Trávníčkovo kvarteto), *Blätter* op.45 (03, M. Bajuszová, pf)
Aiblinger, Peter: *Verkündigung** (97, Ensemble Wien 2001)
Andriessen, Louis: *Ouverture pour Orphée* (93, E. Chojnacka, cmb), *La Voce* (95, F.-M. Uitti, vc), *Registers* (97, Z. Krauze, pf), *On Jimmy Yancey in with New Video* (03, Orkest de Volharding), *Mausoleum* (09, VENI ensemble/M. Lejava, dir), *De Staat* (09, VENI ensemble/M. Lejava, dir)
Aperghis, Georges: *Les 7 crimes de l'amour* (05, Aleph Ensemble)
Arizaga, Rodolfo: *Diferencias del tercer tiento* (01, H. Sparnaay, bcl)
Avni, Tzvi: *Mizmorei Tehilim* (91, Slovenskí madrigalisti/L. Holásek, zbm)
Baán, Jozef: *Mirrors*, (01, Arte Quartett)
Bacewicz, Grażyna: *Koncert pre violončelo a orchester č. 1* (09, SOSR/L. Borowicz, dir/M. Zdunik, vc), *Koncert pre husle a orchester č. 3* (09, SOSR/L. Borowicz, dir/M. Paľa, vn)
Bagin, Pavol: *Pastorále* (93, M. Jurkovič, fl), *Poetické nálady** (95, Slovenské filharmonické trio)
Balakauskas, Osvaldas: *Arkada* (05, Gaida Ensemble)
Barber Samuel: *Andromache's Farewell* (07, C. Farley, s/SOSR, J. Serebrier, dir)
Barrett, Richard: *Ne songe plus à fuir* (95, F.-M. Uitti, vc)
Bartoň, Hanuš: *Míjení času* (01, Mondschein Ensemble)
Bartulis, Vidmantas: *De profundis* (03, Opera Aperta)
Bázlik, Miro: *Ária* (91, EA), *Koncertantná hudba* (91, SF/W. Michniewski, dir), *Piesne na čínsku poéziu* (91, M. Beňačková, a/kom.súbor), *Dychové kvinteto* (95, Nové slovenské dychové kvinteto); *Apparition d'après Stéphane Mallarmé** (97, Melos Ensemble/A. Popovič, dir/H. Lednárová, s), *Introitus** (99, SOSR/R. Stankovský, dir/A. Kohútková, s), *Septetto resonancen on B-A-C-H + poesie J. E. Vincze** (01, Ensemble SurPlus), *Prelúdiá pre klavír** (07, D. Buranovský, pf)
Beneš, Juraj: *Intermezzo pre 6 fláut* (91, Flauti di Bratislava), *O virtù mia* (91, S. Kopčák, b/J. V. Michalko, org), *Il sogno di Poppea* (91, A. Csengery, s/M. Kurtág, pf), *Waltz for Colonel Brumble* (93, Bratislavské komorné združenie/D. Gazon, dir), *Requiem** (95, Státní filharmonie Brno, Brněnský filharmonický sbor/R. Bernas, dir/I. Matyášová, s/M. Beňačková, ms/I. Pasek, t/F. Ďuriač, b); *Intermezzo 3* (97, M. Škuta, pf/E. Škutová-Slaničková, pf); *Chanson triste** (97, Opera aperta); *Lunovis** (97, Detský a mládežnícky zbor SRo); *Cantata No. 2 (déjeuner)* (97, Ensemble 2e2m), Haiku* (99, N. Higano, s/E. Ginzery, zmb),

Hudba pre J. S. (99, ŠKO Žilina/ L. Svárovský, dir), *Going To** (01, Violončelové sexteto), *Koncert pre klavír a orchester** (01, SOSR/R. Rewakowicz, dir /E. Škutová, pf), *Koncert pre klavír a orchester č.3** (05, SF/J. Valčuha, dir/V. Lacková, pf), *2. sláčikové kvarteto* (07, Moyzesovo kvarteto). *Nocturná* (07, V. Lacková, pf), *Quartetto d'archi No. 3* (09, Moyzesovo kvarteto)

Berger, Roman: *Exodus IV* (91, J.V.Michalko, org), *Adagio pre Jana Branného* (91, M. Jokanovic, vn/N. Popovic, pf), *Epitaf pre Mikuláša Kopernika* (91, EA), *De profundis* (91, S. Kopčák, b/J. Salay, pf/?vc/mg. pás), *Memento po smrti Mira Filipa* (93, SF Brno/ A.Tamayo, dir), *November Music* (95, D. Buranovský, pf), *Korczak in memoriam* (01, Moyzesovo kvarteto/Voci Festose), *Päť štúdií* (07, I. Buffa, pf), *Sonáta 1960* (07, I. Buffa, pf), *3. sonáta "da camera" in memoriam Frico Kafenda* (07, I. Buffa, pf), *Soft (November – Music I)* (07, I. Buffa, pf), *Semplice* (07, I. Buffa, pf), *Musica pro defunctis* (07, Slovenská filharmónia, Z. Nagy, dir), *Sonáta 1960* (09, D. Varínska, pf)

Berio, Luciano: *Folk Songs* (91, S.v.Osten. s/Agon/Musica viva Pragensis/B. Kulínský, dir), *Sequenza VIII* (93, T. Grindenko, vn), *Sinfonia* (03, Slovenská filharmónia/Z. Nagy, dir /Synergy Vocals), *O king* (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir)

Betko, Miloš: *Office on the Road** (97, Ensemble Wien 2001), *Pohyb podľa Dionýza D.** (99, SOSR/R. Stankovský, dir), *Vektor (Vektorové mizanscény)* (07), *Sem-A-Tam (Vektorové mizanscény)* (07)

Nick Bicât: *Libera me, Domine* (from *Requiem – Songs in Memory)* (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot, dir)

Bokes, Vladimír: *Línie pre 12 spevákov* (91, Slovenský komorný zbor/P. Procházka, zmb), *3.dychové kvinteto* (93, Bratislavské dychové kvinteto), *Preludiá a fúgy pre klavír* op.53 (95, S. Zamborský, pf), *Variácie na tému Jána Egryho op.60** (95, Bratislavské dychové okteto/A. Popovič, dir); *Inquieto* (97, Ensemble 2e2m), *Musica stricta** (99, Concorde), *Capriccio pre flautu a klavír* (99, M. Štreitová-Popelářová, fl/E.Škutová, pf), *Prelúdiá a fúgy* (99, E. Škutová, pf), *Ária Margaréty** (01, G. Jašková, cl/H. Sparnaay, bcl), *Symfónia č. 6 Op. 73** (03, Slovenská filharmónia/Z. Nagy, dir), *„...nur eine weile..."* (05, Trio Dounia), *Csárdás Enikőnek* (05, E. Ginzery, zmb), *Sekvencia** (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava dir), *Sonáta pre klavír č. 4. op. 48* (09, D. Varínska, pf)

Borden, David: *The Continuing Story of Counterpoint, Part 2* (93, Double Edge)

Boroš, Tomáš: *Pantomíma zvuku* (97, študenti VŠMU), *Resumé** (09, Melos Ethos Ensemble/Z. Nagy, dir)

Borzík Lukáš: *Vergangene Zeiten** (07)

Bosseur, Jean Ives: *Création En Quete de Tango* (99, Intervalles)

Boucourechliev, André: *Tombeau* (97, Collegium for Contemporary Music)

Boulez, Pierre: *Don* (93, SF Brno/A. Tamayo, dir./ J. Mende, s), *Dérive* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogradov, dir), *Domaines* (05, Aleph Ensemble), *Dérive* (05, Melos Ethos Ensemble/Z. Nagy, dir)

Bowles, Paul: *Night Waltz* (93, Double Edge)

Bräm, Thüring: *Einhorn* (05, Amaltea)

Brandmüller, Theo: *Bilder der Nacht* (05, E. Ginzery, zmb)

Brough, Harvey *Vespers* (from *Valete in Pace)* for tenor, choir, and organ (07, M. Klátik, t/S. Urdová, o/Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot)

Bruynèl, Ton: *Dust* (01, S. Sparnaay, org/mg. pás)

Bryars, Gavin: *Glorious Hill* (95, Hilliard Ensemble)

Buck, Ole: *Fiori di Ghiaccio* (99, Storstroms Kammerensemble/Henrik Vagn Christensen, dir)

Buffa, Ivan *Sláčikové kvarteto* (07, Zwiebelovo kvarteto)

Burgr, Ľubomír: *Bože, Bože, prečo si mi odpustil?** (97, študenti VŠMU), *Mimo obrazu** (03, Opera Aperta)

Burlas, Ivan: *Jarná pieseň* (93, K. Roško, tr/M.Škuta, pf/Reiterovo kvarteto/M. Vach, dir)

Burlas, Martin: *Súmrak bohov* (93, M. Burlas, klávesy/D. Baláž, gramof., meotar/V. Sláma, bicykel), *Krásna udalosť** (95, EA), *Záznam siedmeho dňa* (95, VENI ensemble), *Zbytočný záchvev** (99, Opera aperta/V. Zboroň, spk), *Die unendliche Melodie** (01, Mondschein Ensemble), *Záznam siedmeho dňa* (05, Gaida Ensemble), *Rupturologia* (07, Jozef Lupták, vc), *Lament* (09, Moyzesovo kvarteto)

Burt, Francis: *2.sláčikové kvarteto* (95, Arditti String Quartet)

Busotti, Sylvano: *5 skladieb pre D. Tudora* - 1 skladba (97, Z. Krauze, pf)

Cage, John: *Aria* (S.v.Osten, s/Agon/Musica viva Pragensis/B.Kulínský, dir) *5 Melodies* (93, A. Malkus, pf), *The Composed Improvisation* (93, W. Konink, tamb.pic), *Two** (93, Double Edge), *Etudes Boreales I & II* (95, F.-M. Uitti, vc), *She is Asleep* (99, B. Grifith, v/E. Škutová, ppf), *Six Melodies* (05, Trio Dounia), *First Construction (in Metal)* (07, Les Percussions de Strasbourg), *Sonáty a interlúdiá pre preparovaný klavír* (09, N. Skuta, pf), *Variations III, Etudes Boreales, Child of Tree, Music of Changes-Book 1, Ryoanji, FOUR*[6] (09, The Bad Boys Collective)

Cameron, Allison: *The Chamber of Statues* (93, VENI ensemble/T. Battista, dir), *Rainsnout* (95, VENI ensemble/A. Popovič, dir)

Campana, Jose Luis: *Création pour quatuor* (99, Intervalles)

Caprioli, Alberto: *A quinze ans* (91)

Cardew, Cornelius: *Material* (93, Agon/P. Kofroň, dir)

Casken, John: *Sharp thorne* (95, Hilliard Ensemble)

Cenova, Julia: *Das Wasser schläfert mich ein* (97, Collegium for Contemporary Music)

Cifariello Ciardi, Fabio: *Finzione* pre vn, mg a kvadrof.(93, A. Jablokov, vn/X. Chabot, réžia, IRCAM)

Clément, Dominique: *Dépeches III* (05, Aleph Ensemble)

Corrette, Michel: *Combat Naval* (03, J. Tiensuu, cmb)

Cowell, Henry: *The Aeolian Harp* (99, Z. Krauze, pf)

Crumb, George: *Vox balaenae* (93, Trio Salomé), *Vox Balaenae* (05, Amaltea), *Black Angels* (07, Zwiebelovo kvarteto)

Čekovská, Ľubica: *Adorations* (09, SOSR, L. Borowitz, dir), *Fragment a elégia, op. 4* (09, E.Pavláková, ac)

Dalbavie, Marc-André: *Chant, récitation, danse* (07, Les Percussions de Strasbourg)

Davies, Tansy: *neon* (09, Melos Ethos Ensemble, Z. Nagy, dir)

Dediu, Dan: *Latebrae* op. 79 (03, I. Pristašová, vn, P. Šesták, vl, M. Škuta, pf)

Demierre, Jacques: *Bleu* (95, L'art pour l'art/B. Griffith, s)

Denisov, Edison: *2. komorná symfónia* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu, A. Vinogradov, dir)

Detoni, Dubravko: *Assonance* (97, J. Lupták, vc/N. Škutová-Slaničková, pf); *Phonomorphia II* (97, F. Došek, pf/D. Detoni, pf); *Vergessene Musiken* (97, Moyzesovo kvarteto); *Fairy Tale* (97, Acezantez); *Walzer* (97, Acezantez)

Dimitrova, Tzveta: *Diptychon* (03, M. Kozub, cl/T. Dimitrova, pf)

Dinescu, Violeta: *Scherzo da fantasia III* (97, I. Pristašová, vn/J. Lupták, vc)

Dlouhý, Dan: *Nejistoty* (95, DAMA DAMA)

Domanský, Hanuš: *Ad libitum* (93, Duo clarinettina/F. Rek, bat/T. Gaál, pf), *Sonáta-fantázia pre klavír* (99, J. Palovičová, pf)

Durieux, Frédéric: *Devenir* pre cl a elektr (93, R. Šebesta, cl/X. Chabot, réžia/IRCAM)

Ďuriš, Juraj: *Portrét* (95, EA)

Eben, Petr: *Nedělní hudba* (91, J. V. Michalko, org); *Festive Voluntary* (97, J. Kalfus)

Eckert, Gerald: *Gefaltetes Moment* (01, Ensemble SurPlus)

Eötvös Peter: *zeroPoints* (07, Slovenská filharmónia, Z. Nagy, dir)

Falik Jurij: *Kompozícia* (07, Jozef Lupták, vc)

Faltus, Leoš: *Jméno růže* (91, DAMA-DAMA)

Fedele, Ivan: *Donax* (95, X. Chabot, fl/EA)

Feldman, Morton: *Last Pieces* (93, M. Schroeder, pf), *Piano* (93, M. Schroeder, pf), *Only* (95, Hilliard Ensemble); *King of Denmark* (97, Collegium pre súčasnú hudbu), *The Viola in my Life 1* (01, Ensemble SurPlus)

Ferneyhough, Brian: *Bone Alfabeth* (93, W. Konink, bat)

Ferrari, Luc: *Programme commun* (93, E. Chojnacka, cmb)

Flammer, Ernst Helmuthg: *Etude 1*; *Farbenmusik* (95, Ch. M. Moosmann, org)

Ford, Ronald: *High Rise* (01, A. Gabryś, cb)

Fox, Christopher: *Straight Lines in Broken Times* (99, Opera aperta)

Freitag, Erik: *V hodine smrti Alfonsa Alfreda Schmidta* - Scéna z opery *Da Capo al Capone* (01, Ensemble Wiener Collage)

Fribec, Krešmir: *Makedonia* (97, Acezantez)

Friedl, Reinhold: *Xenakis [a]live!* (09, zeitkratzer)

Frith, Fred: *Seven Circles* (97, D. Wandewalle, pf)

Fujikura, Dai: *Vanished Whisper** (01, H. Sparnaay, bcl S. Sparnaay, org)

Fundal, Karsten: *The Wings of a Butterfly* (99, Storstroms Kammerensemble/Henrik Vagn Christensen, dir)

Fürst, Paul Walter: *Tromboncussion* (99, Percussion Plus)

Gabryś, Ryszard: *An die Freude* (01, A. Gabryś, cb)

Gabunija, Nodar: *Elégia pre sláčikový orchester* (99, Lvovskí virtuózi)

Garcia, Pablo: *Piano T* (03, I. Buffa, pf)

Gardner, Stephen: *You Never Know What's Round the Corner* (99, Concorde)

Gašparík, Róbert: *Deep-Bluew Rockturne* op. 40* (97, študenti VŠMU), *The Strong Experience* (05, Albrechtovo kvarteto)

Georgescu, Corneliu Dan: *Sláčikové kvarteto č. 3* (99, Moyzesovo kvarteto)

Gerhardt, Frank: *Nachtwärts Musik* (91, B. Sitzius, pf)

Gismonti, Egberto: *Cherubin* (99, Intervalles)

Glass, Philip: *Pád domu Usherovcov* (99, Agon Orchestra/P. Kofroň, dir/P. Tyc, réžia)

Globokar, Vinko: *Échanges* (95, V. Globokar, tn), *?Corporel* (95, V. Globokar, tn), *Cris des Alpes* (95, V. Globokar, alpský roh), *Kolo* (95, Coro Zerocento/K. Seidmann/V. Globokar, tn)

Godár, Vladimír: *Sonáta na pamäť Viktora Šklovského* pre violončelo a klavír (91, J. Slávik, vc/D. Rusó, pf), *Barkarola** (93, SKO/J. Čižmarovič, vn/B. Warchal, dir), *Meditácia pre sólové husle, sláčikový orchester a tympany** (95, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir/J. Čižmarovič, vn); *Ricercar per quattro stromenti* (97,

Opera aperta), *Emmeleia** (99, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir/I. Pristašová, vn), *Partita pre 54 sláčikových nástrojov, čembalo, tympany a trubicové zvony* (05, SF/J. Valčuha, dir)

Górecki, Henryk Mikołaj: *Juz se zmierzka, sláč. kvarteto č.1* (93, Sliezske kvarteto), *3.symfónia* op. 36 (93, SF/A. Borejko, dir/E. Izykowska, s), *Hudbička IV.-Trombónový koncert* op. 28 (95, A. Hrubovčák, tn/J. Luptáčik ml., cl/J. Lupták, vc/V. Godár, pf), *2.sláčkové kvarteto-Quasi una fantasia* op.64 (95, Moyzesovo kvarteto), *Recitatívy a ária-za-Lerchenmusik* op.53 (95, J. Luptáčik, cl/J. Lupták, vc/V. Godár, pf), *Amen* (95, Detský a mládežnícky zbor SRo/Echo), *Beatus vir* (95, SF/Technik/Tempus/ A. Borejko, dir/P. Mikuláš, b); *Refrain* (97, SF/P. Keuschnig, dir), *Kleines Requiem für eine Polka* op. 66 (03, Orkiestra muzyky nowej/S. Bywalec, dir/J. Maksymiuk, pf), *Amen pre zbor a cappella* (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot, dir)

Graham, Peter: *Get Out Of Whatever Cage You Are In* (93, Agon/P. Kofroň, dir), *MOENS aneb Dvořákův problém* (01, Mondschein Ensemble)

Grisey, Gérard: *Tempus ex machina* (01, Krakowska grupa perkusyjna), *Tempus ex machina* (07, Les Percussions de Strasbourg), *Vortex Temporum* (09, Quasars Ensemble/I. Buffa, dir)

Groll, Peter: *Megane** (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir)

Grygar, Milan: *Lineární partitura* (93, Agon/ P. Kofroň, dir)

Gubajdulina, Sofia: *De profundis* (93, E. Moser, bajan), *Sedem slov* (93, Mladí bratislavskí sólisti/D. Gazon, dir/K. Georgian, vc/E. Moser, bajan), *Concordanza* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogradov, dir), *Introitus* (03, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir/E. Škutová, pf), *Fata Morgana: Die tanzende Sonne* (03), *Quaterion, (03), Am Rande des Abgrunds* (03, J. Podhoranský/E. Prochác/J. Slávik/J. Lupták/J. Alexander/K. Kleinová/K. Zajacová/C. Rácz, vc), *Garten von Freunden und Traurigkeiten* (03, C. Šikula, fl/A. Antalová, ar/A. Lakatoš, vl), *Offertorium* (03, SOSR, P. Gribanov, dir), *Silenzio* (05, Trio Dounia)

Gubler, Rico: *Klarste Durchsicht* (01, Arte Quartett), Loudspeakers (01, Arte Quartett)

Guillou, Jean: *Colloque č.2*, op.11, *Colloque č.5*, op.19 (01, J. Guillou, pf/Z. Ferjenčíková, org), *HYPERION or the Rhetoric of the Fire*, op. 45 (01, J. Guillou, org), *Cantiliana* op. 24 (01, M. Štreitová-Popelářová, fl/M. Farkaš, pf), *Sonáta I.* op. 5 (01, M. Farkaš, pf), *Fête* op. 55 (01, M. Paľa, vn/M. Kovařík, org), *Co-incidence* (01, M. Paľa, vn), *Alice au Pays de l'Orgue* (01, Z. Ferjenčíková, org/D. Jamrich, spk)

Guy, Barry: *Un coup de dés* (95, Hilliard Ensemble)

Haas, Georg Friedrich: *...kein Ort für Begegnung* (99, Percussion Plus)

Hakim, Naji: *from Shasta: Rondo, Aria, Toccata* (03, J. Tiensuu, cmb)

Hamel, Peter Michael: *Kaffka-Weiss--Dialoge* (91, M. Radič, vl/E. Prochác, vc)

Hamilton, Andrew: *Tree* (99, Concorde)

Hartzell, Eugene: *Kto hovorí, že zločin sa nevypláca?* - Scéna z opery *Da Capo al Capone* (01, Ensemble Wiener Collage)

Harvey, Jonathan: *Curve with Plateaux* (95, F.-M.Uitti, vc)

Haselböck, Lukas: *Dva kusy* (03, A. Gál, vc/I. Buffa, pf)

Hatrík, Juraj: *Canto responsoriale* (91, Slovenský komorný zbor/P. Procházka, dir/ Slovensí madrigalisti/L. Holásek, zmb), *Sonata-ciaccona* (91, B. Sitzius, pf), *Ponorená hudba* (93, Mladí bratislavskí sólisti/F. Lynch, s/D. Gazon, dir), *Moment musical avec J.S.Bach* (95, A.

Kohútková, s/V. Samec, fl/J. Budzák, cr/A. Jablokov, vn/R. Šašina, cb/M. Lapšanský, pf): *An die musik* (97, P. Krajniak, vn/J. Lupták, vc/R. Šebesta, cl/Eleonóra Škutová-Slaničková, pf), *Stratené deti* (99, Moyzesovo kvarteto/G. Beláček, b), *Bolo raz jedno ticho* (99, Animae Trio), *Dievča a strom* (01, H. Bachová, s/K. Hlistová, I. Sovová, vn/J. Hatrík, pf), *Due movimenti per tre** (03, Una anima), *Vízia (Vektorové mizanscény)* (07), *Klzisko 1951 (Vektorové mizanscény)* (07), *Sonata ciacona* (09, D. Varínska, pf)

Haubenstock-Ramati, Roman: *Les symphonies des timbres* (91, SOSR/M. Bamert, dir)

Heiniö, Mikko: *Tri fínske ľudové piesne* (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir)

Hellstenius, Henrik: *Sokk* (99, G. Drausvoll mg, pás)

Henze, Hans Werner: *El Rey de Harlem* (97, Ensemble Musica temporale/A. Mounk, dir/S. V. Osten, s)

Hespos, Hans Joachim: *Santur* (03, E. Ginzery, zmb)

Holliger, Heinz: *Päť skladieb pre organ a EA* 95, Ch. M. Moosmann, org)

Hosokawa, Toshio: *Slow Dance* (05, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir)

Hölszky, Adriana: *Avance* (97, Ensemble Musica temporale/A. Mounk, dir)

Hrušovský, Ivan: *Preludio, Continuum* (z cyklu *Canti*) (91, Slovenský komorný zbor/P. Procházka, zbm), *Idée fixe* (91, M. Piaček, fl), *Combinationi sonoriche per 9 stromenti* (93, Bratislavské komorné združenie/D. Gazon, dir), *Tri etudy* (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir), *2. sonáta pre husle a klavír** (95, Ensemble Wiener Collage): *Lamento* (97, P. Šaray, vn/M. Banda, vl); *Sedem bagatel pre klavír* (S. Čápová-Vizváryová, pf): *Sláčikové kvarteto č. 3* (97, Moyzesovo kvarteto), *Sláčikové kvarteto č. 3* (07, Moyzesovo kvarteto), *Sláčkové kvarteto č. 1* (09, Moyzesovo kvarteto)

Huber, Klaus: *Plainte - lieber spaltet mein Herz...II* (95, L'art pour l'art)

Huber, Nicolaus Anton: *Ohne Hölderlin* (01, Ensemble SurPlus), *Herbstfestival* (03, Schlagquartett Köln)

Hyde, Joseph: *Songlines* (03)

Chini, André: *Le chant des coquillages* (99, Kroumata Ensemble)

Chuťová, Lucia: *Desertshore* (09, E. Pavláková, ac)

Iršai, Jevgenij: *Gospodi vozvach* (95, Moyzesovo kvarteto), *Nenávisť* (03, M. Paľa, vn/J. Iršai, pf), *4.48 – Kyrie eleison** (05, Aleph Ensemble), *Caspase Ten** (09, D. Varínska, pf)

Ištvan, Miloslav: *2. sláčikové kvarteto (91)*

Ives, Charles: *The Unanswered Question* (93, VENI ensemble/T. Battista, dir), *2. symfónia* (95, Štátní filharmonie Brno/R. Bernas, dir); *Study 20 - Seven Durations Unwvenly Divided* (97, D. Vandewalle, pf)

Janárčeková, Viera: *Aber alles war Musik* (91), *Sláčikové kvarteto č. 6* (03, Kvarteto Corona), *wabi – sabi* (05, Trio Dounia), *Noneto** (09, Quasars Ensemble/I. Buffa, dir)

Járdányi, Pál: *Ľúbostné piesne* (91, A.C-sengery, sopr)

Jarrell, Michael: *Conversions* (03, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir)

Jasinski, Marek: *Beatus vir* (97, Detský a mládežnícky zbor SRo/J. Rychlá, zmb)

Jekimovskij, Viktor: *Avicennovo zrkadlo* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogradov, dir)

Jeney, Zoltán: *Soliloquium No 1* (91, Z. Gyöngyösi, fl), *Self quotations* (95, Componensemble), *Miserere mei, Deus* (99), *Forgácsok* (03, E. Ginzery, zmb)

Kabeláč, Miloslav: *8 invencií* (91, Krakowska grupa perkusyjna)

Kagel, Mauricio: *Recitativarie* (95, L'art pour l'art/B. Griffith, s/cmb), *La*

Voce (95, L'art pour l'art), *Serenáda* (95, L'art pour l'art), *Trio v troch častiach* (99, Animae Trio), *Phantasiestück* (01, Mondschein Ensemble), *Schattenklänge* (01, H. Sparnaay, bcl), *Unguis Incarnatus est* (05, Aleph Ensemble), *Fürst Igor, Strawinski* (09, Melos Ethos Ensemble/Z. Nagy, dir. N. Isherwood, b), *In der Matratzengruft* (09, musik Fabrik/A. Tali, dir. M. Hill, t)

Kaipainen, Jouni: *Lacrimosa* op.36 (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir), *Andamento – Trio II* (99, Storstroms Kammerensemble)

Kančeli, Gija: *Život bez Vianoc-IV.Nočné modlitby* (95, Moyzesovo kvarteto), *Ranné modlitby / Denné modlitby / Večerné modlitby / Nočné modlitby* – I.–IV. časť cyklu „*Život bez Vianoc*" (07, Cappella Istropolitana/ J. Čižmarovič), *Time... and again pre husle a klavír* (07, M. Bajuszová, pf/ J. Čižmarovič, vn), *In L'istesso tempo pre klavírne kvarteto* (07, J. Čižmarovič, vn/J. Slávik, vc/M. Radič, vl/V. Godár, pf), *Oplakané vetrom* (07, M. Radič, vl/SOSR, J. Serebrier), *Nach dem Weinen* (07, Jozef Lupták, vc)

Kapyrin, Dmitrij: *Pastorále* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogradov, dir)

Karajev, Faradž: *...a crumb of music for George Crumb* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A.Vinogradov, dir)

Karkowski, Zbigniew: *White* (09, zeitkratzer)

Kasparov, Jurij: *Nad večným pokojom*: 95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu-/A. Vinogradov, dir/ V. Popov, fg)

Kaufmann, Dieter: *Paganihilismo* (99, E. Denisowa, vn/mg. pás), *Grand Jeu* (01, R. Jurčo, acc/mg.pás), *Paganihilismo* – Overtúra k opere *Da Capo al Capone* (01, Ensemble Wiener Collage)

Kazandžiev, Vasil: *Epizódy* (97, Collegium pre súčasnú hudbu)

Kelemen, Mirko: *Tantana* (97, Acezantez)

Kinsella, John: *Symphony for Five* (99, Concorde)

Klusák, Jan: *Malá hlasová cvičení na texty F.Kafku, Príslovi pro hluboký hlas a dechové nástroje, Sonáta pro housle a dechové nástroje* (91)

Kmiťová, Jana: *Štyri miniatúry* (97, študenti VŠMU), *Sláčikové kvarteto č. 2** (03, Albrechtovo kvarteto), *Kamea* (05, Gaida Ensemble), *Rana* (05, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir), *Metamerie** (09, Melos Ethos Ensemble/Z. Nagy, dir, M. Palo, fu), *Fragmenty I, II, III* (09, E. Pavláková, ac)

Knajfel Alexander *Lamento* (07, Jozef Lupták, vc)

Knapik, Eugeniusz: *Sláčikové kvarteto* (93, Sliezske kvarteto)

Knittel, Krzystof: *Nibiru* (97, ŠKO Žilina/J. Powolny, dir)

Kofroň, Petr: *Enhexe* (93, Agon/P. Kofroň, dir)

Kollert, Jiří: *Domino* (95, DAMA DAMA)

Kolkovič, Jozef: *Elégia* (03, Orkiestra muzyky nowej/S. Bywalec, dir), *Tiché slzy otcov* (05, R. Gašpar, A. Jaro, P. Jurčenko, R. Sokol, R. Vizváry, cb)

Kolman, Peter: *E 15* (91, EA), *Monumento per 6.000.000* (91, SF/W. Michniewski, dir), *Panegyrikos* (93, Bratislavské komorné združenie/D.Gazon, dir), *Koncert pre orchester** (95, SF/P.Keuschnig, dir), *Hudba pre 14 sláčikových nástrojov* (03, Komorní sólisti Bratislava/D. Gazon, dir), *Sláčkové kvarteto č. 2 „Refrén"** (09, Stadler Quartet)

Komorous, Rudolf: *Olympia, Chanson, Sweet Queen* (91, Agon)

Koňakovská Lucia *Sólo pre violončelo* (07, K. Zajacová, vc)

Kopelent, Marek: *Hudba pro 5* (91, Agon), *Chant du merle au détenu* (91, S. v.Osten, s/ Agon), *Zátiší* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogra-

dov. dir), *Sláčikové kvarteto č. 3* (03, Kvarteto Corona)

Košut, Michal: *Trio** (95, Sonata a tre), *Šaty pro Desdemonu* (95, Nao Higano, s/P. Vrbinčík, vl), *Imprese* (01, N. Higano, s/E. Ginzery, zmb)

Kouneva, Penka: *Rága* (03, J. Tiensuu, cmb)

Kozarenko, Alexandr: *Sinfonia estravaganza* (99, Lvovskí virtuózi)

Krajči, Mirko: *Laudate Dominum** (93, Mladí bratislavskí sólisti/D. Gazon, dir); *Proroctvá** (97, V. Račková, fl/J. Šimonovič, spk/Detský a mládežnícky spevácky zbor SRo/J. Rychlá, zbm), *Prelúdium toccata a fúga** (99, Animae Trio)

Krák, Egon: *Panoptikum* (93, T. Gaál, pf), *Sonate en deux expressions caractéristiques* (95,J. Slávik, vc/D. Rusó, pf); *Sonate en deux expressions caractéristique francaises* (97, Ensemble 2e2m), *Lettre de mon moulin* * (99, Intervalles/D. Benčová, gui/A. Rusnák, vbf)

Krauze, Zygmunt: *Voices for ensemble* (91, Agon), *Arabesque* (97, ŠKO Žilina/J. Powolny, dir/Z. Krauze, pf), *Stone Music* (99, Z. Krauze, pf), *Gloves Music* (99, Z. Krauze, pf), *Quatuor pour la Naissance* (97, Opera aperta), *Koncert pre klavír a orchester č.1* (01, SOSR/R. Rewakowicz, dir/Z. Krauze, pf)

Kroupová, Oľga: *Judit** (09, SOSR/L. Borowicz, dir)

Křenek, Ernst: *Tape and Double* (01, E. Škutová, M. Škuta, pf/mg. pás)

Kubička, Víťazoslav: *Vlci* op. 118 (97, Bratislavské klarinetové kvarteto)

Kulenty, Hana: *E for E* (93, E. Chojnacka, cmb)

Kupkovič, Ladislav: *Mäso kríža* (91, Krakowska grupa perkusyjna), „ ..." (91, Moyzesovo kvarteto), *Sláčikové kvarteto A dur* (91, Moyzesovo kvarteto), *Malá rokoková symfónia B dur** (93, SKO/B. Warchal, dir)

Kurtág, György: *Hry-výber* (91, M. Kurtág, pf), *Zlomky J. Attilu* (91, A. Csengery, s), *Znamenia/Signs* (91, J. Fehérváry), Hommage à J.S.B. (91), *Hommage to John Cage*; *Pilinszky János*: *Gerard de Nerval* op.5b; *Ligatura-Message to Frances-Marie* op. 31b (95, F.-M. Uitti, vc); *Hommage à R.Sch.* op.15d (95, Componensemble; 97, Opera aperta), *Capriccio* (99, C. Klenyán, clb), *Hozzám már hütlen lettek a szavak* (99, C. Klenyán, clb), *Tre pezzi per clarinetto e cimbalom* (99, C. Klenyán, cl/E. Ginzery, zmb), *Tre altre pezzi per clarinetto e cimbalom* (99, C. Klenyán, cl/E.Ginzery, zmb), *Splinters/Triesky* (99, E. Ginzery, zmb), *Sedem piesní* (99, A. Csereklyei, s/E. Ginzery, zmb), *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* (99, Moyzesovo kvarteto), *Egy tély alkony emlekere* (01, N. Higano, s/E. Ginzery, zmb/F. Török, vn), *Játékok* (05, Amaltea), *Játékok* (05, E. Ginzery, zmb), *Játékok* (05, I. Šiller, pf/A. Mudroňová, pf), *Játékok*, (09, žiaci ZUŠ/I. Šiller, pf/A. Mudroňová, pf)

Kutavičius, Bronius: *Anno cum tettigonia-2.sláčikové kvarteto* (93, Sliezske kvarteto)

Kühnl, Claus: *.....im horizont hätten fahnen zu stehen* (91, B. Sitzius, pf)

Lachenmann, Helmut: *Dal niente -Interieur III* (97, Collegium pre súčasnú hudbu), *Pression* (01, E. Prochác, vc), *Sláčkové kvarteto č. 3 „Grido"** (09, Stadler Quartet)

Lejava, Marián: *Opera Aperta Quintet** (03, Opera Aperta), *Quaoar** (03, Schlagquartett Köln), *Flat Lands and Plains* (05, Melos Ethos Ensemble/Z. Nagy, dir), *Tri kusy pre dva klavíry* (05, I. Šiller, pf/A. Mudroňová, pf), *Dickinson-Songs* (07, S. Adamíková, s/Z. Biščáková, pf)

Liddle, Elizabeth: *Whale Rant* (95, Hilliard Ensemble)

Ligeti, György: *Capriccio č.1, Capriccio č.2-Invention, Musica ricercata, Etudes pour piano* (91, P.-L. Aimard, pf), *Lontano* (91, SF/W. Michniewski, dir), *Tri ranné piesne* (91, A. Csengery, s), *Éjszaka, Reggel* (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, pf), *Hungarian Rock* (93, E. Chojnacka, cmb), *2.sláčikové kvarteto* (95, Arditti String Quartet), *Monument-Selbstporträt-Bewegung* (95, D. Rusó, pf/E. Škutová-Slaničková, pf; 97, M. Škuta, pf/E. Škutová-Slaničková, pf), *Trio* (95, Ensemble Wiener Collage), *3 bagately - č. 2* (97, Z. Krauze, pf), *Ramifications* (03, Komorní sólisti Bratislava/D. Gazon, dir), *Continuum* (03, J. Tiensuu, cmb), *Independence* (05, Amadinda Percussion Group), *Síppal, dobbal nádihegedűvel* (05, Amadinda Percussion Group/K. Károlyi, s), *Tri skladby pre dva klavíry* (05, I. Šiller, pf/A. Mudroňová, pf), *Komorný koncert pre 13 hráčov* (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir), *1. sláčikové kvarteto* (07, Zwiebelovo kvarteto)

Lin, Mei-Fang: *Time-Tracks* (05, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir)

Locklair, Dan: *Cluster's Last Stand (on the Ground)* (03, J. Tiensuu, cmb)

Logothetis, Anestis: *Styx* (93, Agon / P. Kofroň, dir)

Lombardi, Luca: *Essay* (01, A. Gabryś, cb)

Loudová, Ivana: *Canto amoroso* (97, J. Slávik, vc)

Lutosławski, Witold: *Koncert pre klavír a orchester* (91, SF/W. Michniewski, dir / E. Poblocka, pf), *Dve klavírne etudy* (93, E. Škutová-Slaničková, pf), *Variácie na Paganiniho tému* (93, A. Solárik, P. Pažický, pf), *Sláčikové kvarteto* (93, Sliezske kvarteto), *Epitaph* (93, J. Ďurdina, ob/O. Šebesta, pf), *Grave* (93,J. Lupták, vc/E. Škutová-Slaničková, pf), *Sacherovská variácia* (93, J. Lupták, vc), *Partita* (93, J. Rissin, vn/O. Rissin-Morenova, pf), *4.symfónia* (95, SF / P. Keuschnig, dir), *Melodie ludowe* - 2 skladby (97, Z. Krauze, pf), *Symfónia č. 3* (03, Slovenská filharmónia / Z. Nagy, dir)

Lützow-Holm, Ole: *Contour* (01, Ensemble SurPlus)

Mahler, Gustav: *Kvarteto a mol* (99, Opera aperta)

Macušita, Isao: *Hi-Ten-Yu* (05, SOSR/Z. Nagy, dir L. Hudacsek, bat)

Machajdík, Peter: *logo** (95, EA, detská trúbka), *Wrieskalotkipaoxq* (01, Arte Quartett)

Mâche, François-Bernard: *Nuit blanche* (91, EA), *Korwar* (93, E. Chojnacka, cmb), *Trois chants sacrés*; *Figures*; *Phénix*; *Aulodie* (95, Ensemble Accroche Note), *Aera* (07, Les Percussions de Strasbourg)

MacMillian, James: *Three Dawn Rituals* (01, Mondschein Ensemble)

Malovec, Jozef: *Poéma pre sólové husle* (91, P. Michalica, vn), *Ortogenezis* (91, EA), *Avvenimento ricercado* (93, Trávníčkovo kvarteto/Bereníkovo kvarteto/Nové slovenské kvinteto), *Hudba pre bas a komorný orchester* (95, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir/J.Galla, b)

Malovec, Pavol: *Invocazione II.* (95, J. Čižmarovič, vn)

Man, Roderik de: *Écoute, Écoute* (01, H. Sparnaay, bcl/mg. pás)

Manoury, Philippe: *Jupiter* pre fl a elektr (93, C. Novak, fl/X. Chabot, réžia,IRCAM)

Mansurian, Tigran: *Koncert č.3 pre violončelo a 13 dychových nástrojov* (93, Bratislavské komorné združenie/D. Gazon, dir/K. Georgian, vc)

Marez Oyens, Tera de: *Nam San* (93, W. Konink, mb)

Marthinsen, Niels: *A Bright Kind of High* (99, Storstrøms Kammerensemble/H. V. Christensen, dir)

Martin, Frank: *Die Weise von Liebe und Tod* (01, SOSR/R. Rewakowicz, dir/B. Balleys, ms)

Martinček, Dušan: *Coextistences** (95, Ensemble Wiener Collage), *Sláčikové kvarteto* (07, Moyzesovo kvarteto), *Sláčikové kvarteto* (09, Moyzesovo kvarteto)

Martinček, Peter: *D. Es, C, H* (05, M. Benková, A. Magyarová, vn)

Martynov, Vladimir: *Partita* (93, T. Grindenko, vl)

Mashayekhi, Nader: *mise en scène* (97, Ensemble Wien 2001)

Matej, Daniel: *Musica aeterna* (93, VENI ensemble/T. Battista, dir), *Make love not art** (95, VENI ensemble/A. Popovič, dir), *Rock Me, Baby! No.1 (in the style of old masters)** (95, VENI ensemble/A. Popovič, dir), *(Three) Songs & Refrains** (95, Hilliard Ensemble), *Wenn wir in höchsten Nöten sein...** (99, Opera aperta), *Machaut (after Ma fin est mon commentcement by Guillaume de Machaut)*,(01, Krakowska grupa perkusyjna)

Mayzumi, Toshiro: *Bunraku* (93, K. Georgian, vc)

Mažulis, Rytis: *Mensurations* (03, Opera Aperta), *Bézier Spline Canon* (05, Gaida Ensemble)

McKay, Deirdre: *through still pollen* (99, Concorde)

McPherson, Gordon: *Western Darlings* (03, Orkest de Volharding)

Medek, Ivo: *Zlomený kríž/* 1.časť (91, DAMA DAMA/synt/M. Vašek, pf)

Meis, Susanne: *Orthopädische Lieder* (99)

Mellnäs, Arne: *Intimate Games* (99, ŠKO Žilina J. Powolny, dir)

Mence, Selga: *The Songs* (01, E. Škutová, M. Škuta, pf)

Mengjiqi, Mehdi: *Valle* (91, Krakowska grupa perkusyjna), *Shota* (01, Krakowska grupa perkusyjna)

Merzbow (Akita, Masami): *Groove Attack* (09, zeitkratzer)

Messiaen, Olivier: *Réveil des oiseau* (91, SOSR/M. Bamert, dir/P. Crossley, pf), *Quatuor pour la fin du temps* (91, Quaderni Perugini), *Un sourire* (93, SF Brno, A. Tamayo, dir), *Visions de l'Amen* (95, D. Rusó, pf/E. Škutová-Slaničková, pf), *Cantéyodjaya* - 3 fragmenty (97, Z. Krauze, pf), *Le Merle noir* (05, Amaltea), *Vingt Regards sur l'enfant Jésus* (07, R. Muraro, pf)

Mettraux, Laurent: *Trio pre husle, violončelo a klavír** (99, Animae Trio)

Mihalič, Alexander: *Composition* (91, EA), *Ce ?** (93, Trio Salomé), *Fractals* (95, EA), *Phaestos Disk A II** (99, Storstroms Kammerensemble/H. V. Christensen, dir), *Fractals III** (03, I. Buffa, pf)

Miki, Minoru: *Marimba Spirituals* (01, Krakowska grupa perkusyjna)

Milakovič, Boško: *Stolen Beauty* (03, Orkest de Volharding), *Losing My Religion...* (07)

Milučký, Marián: *Implantácie* (97, študenti VŠMU)

Moller Pedersen, Gunnar: *Periphery* (99, Paul Terracini, tr)

Monk, Meredith: *Phantom Waltz* (93, Double Edge)

Moody, Ivan: *Canticum canticorum II* (95, Hilliard Ensemble)

Mosolov, Alexandr: *Dve prelúdiá* (93, A. Malkus, pf)

Murail, Tristan: *Territoires de l' oubli* (09, Quasars Ensemble I. Buffa, dir)

Müller-Weinberg, Achim: *Elégia pre sólové husle* (91, P. Michalica, vn); *Sláčikové kvarteto č. 3* (97, Moyzesovo kvarteto)

Münz, Harald: *Parkfiguren* (99)

Nancarrow, Conlon: *3. sláčikové kvarteto: Kánon 3-4-5-6* (95, Arditti String Quartet)

Neuwirth, Olga: *Spleen* (97 E. Molinari, bcl)

Nishimura, Akira: *Keczak* (01, Krakowska grupa perkusyjna)

Nono, Luigi: *La fabbrica illuminata* (91, Agon), *Con Luigi Dallapiccola* (91,

Krakowska grupa perkusyjna), *Fragmente – Stille, An Diotima* (05, Minguet Quartett)

Nordin, Jesper: *Calm Like a Bomb* (03, G. Szathmáry, vn)

Norgård, Per: *Hanne Meltling, Tortoise Tango* (99, Storstroms Kammerensemble), *Out of This World* (03, Komorní sólisti Bratislava/D. Gazon, dir)

Numan, Toek: *Pavane Lachrimae* (01, H. Sparnaay, bcl/S. Sparnaay, org)

Nussbaumer, Georg: *AnArmonica* (97, Ensemble Wien 2001)

Nyman, Michael: *Koncert pre čembalo a sláčikový orchester* (99, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir)

Ohana, Maurice: *Trois Contes de l'Honorable Fleur* (97, Ensemble 2e2m)

Oliveira-Bachratá, Petra: *Piano Trio* (97, študenti VŠMU), *Ontogenesis* (99, M. Štreitová-Popelářová, fl), *Subjective risk** (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava)

Onna, Peter van: *Momentum* (01, H. Sparnaay, bcl)

Orbán, György: *Duo č.2* (91)

O'Leary, Jane: *Into the Wordless* (99, Concorde)

Padding, Martijn: *Remote Place* (03, Orkest de Volharding)

Pagh-Paan, Younghi: *Tsi-Shin-Kut* (03, Schlagquartett Köln)

Papanetzová Lucia: *Imaginácie* (03, M. Bajuszová, pf), *Záhir* (05, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir), *Tiene, sonáta pre husle a klavír* (07, M. Paľa, vn/V. Šarišský, pf), *Imaginácie* (09, E. Pavláková, ac)

Parík Ivan: *Piesne o padajúcom lístí* (91, B. Sitzius, pf), *Sonata-Canon* pre vc a mg (91), *Hudba pre Miloša Urbáska* (93, Sliezske kvarteto), *Listy* (95, I. Černecká, pf); *Dve árie na fragmenty textu Stabat Mater* (97, J. Pastorková, s/L. Marcinger, pf), *Missa Brevis** (01, Moyzesovo kvarteto/Voci Festose), *Triptych** (03, SOSR, P. Gribanov, dir/N. Higano, s), *Hudba pre Miloša Urbáska pre sláčikové kvarteto* (07, Moyzesovo kvarteto)

Parsch, Arnošt: *Květy* (91), *Kresby* (95, Sonata a tre)

Pärt, Arvo: *Berliner Messe* (93, Collegium iuvenae Posonien[illegible] Radio Chamber Choir [illegible]ström, dir), *Magnificat* (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir), *Summa; And one of the Pharisees...* (95, Hilliard Ensemble), *Festina Lente* (95, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir); *Te Deum* (97, Komorní sólisti Bratislava/Camerata Bratislava/J. Rozehnal, dir), *Trisagion* (01, Komorný sólisti Bratislava/A. Popovič, dir), *...which was the son of...* (01, Camerata Bratislava/J. Rozehnal, dir), *Orient & Occident* (01, Komorní sólisti Bratislava/A. Popovič, dir), *The Woman with the Alabaster Box* (01, Camerata Bratislava/J. Rozehnal, dir), *Tribute to Ceasar* (01, Camerata Bratislava/J. Rozehnal, dir), *Cecilia, vergina romana* (01, Komorní sólisti Bratislava/Camerata Bratislava/A. Popovič, dir), *Magnificat* (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot), *Beatitudines* (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot), *Cantate Domino canticum novum* (Psalm 95) (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot), *Festina lente pre sláčikový orchester a harfu* (07, SKO, A. Parrot, dir)

Peitsalo, Peter: *Tri básne na Williama Blakea* (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir)

Penderecki, Krzysztof: *Credo* (99, SF/Krakovský filharmonický zbor/Bratislavský chlapčenský zbor/K. Penderecki, dir./A. Kohútková, s/J. Valášková, s/M. Beňačková, a/A. Zdunikowski, t/R. Ţukowski, b)

Piaček, Marek: *Flauto dolce '91* (91, EA/M. Piaček, fl), *Melodies and Rhythms for Shoko and Hidemi* (93, M. Piaček, fl/K. Seidmann, pf), *Ešte viac čarovných*

*okamihov** (95, Bakalárske dychové trio), *Učiteľka očami detí* (95, VENI ensemble/A. Popovič, dir), *Jar prišla...* (99, R. Šašina, cb/D. Šašinová, pf), *Kráľ duchov** (09, Musica falsa et ficta, MIO-MIO, Voice over noise, Pink big pig, Frutti di mare, Upokojenci, Audiobratia, Klangversuch, Marek Piaček revival band, Prvá dunajská improvizačá/S. Beňačka, b, J. Chabroň pf)

Piazzolla, Astor: *Histoire du tango Nr. 1-3* (99, Storstroms Kammerensemble/H. V. Christensen, dir), *Koncert pre bandoneón, sláčikový orchester a bicie nástroje* (01, B. Lenko, bandoneón, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir)

Piňos, Alois: *Euforie* (91, DAMA DAMA/M. Vašek, pf/D. Forró, sth/L. Couralová, vc)

Podprocký, Jozef: *Dve chorálové meditácie* (99, J. Klein, cl), *Quasi una Fantasia** (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava, dir)

Pospíšil, Juraj: *2. klavírne trio* (91, Hummelovo trio), *Malá suita pre trúbku in B a klavír* op. 54* (95, T. Svitek, tr/V. Kelly, pf)

Psathas, Ioannis John: *Zeal**-výber (93, Double Edge)

Pudlák, Miroslav: *The Last Word** (93, Trio Salomé), *Drobné radosti* (01, Mondschein Ensemble)

Račingaj, Ljubo: *Metamorfoze* (03, I. Pristašová, vn/E. Prochác, vc/M. Škuta, pf)

Radak, Xenia: *-9-11* (97, Acezantez)

Rasmussen, Sunleif: *Sunshine and Shadows* (01, Moyzesovo kvarteto)

Rautavaara, Einojuhani: *Credo* op.63 (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir)

Reed, Lou: *Metal Machine Music, Part 1* (09, zeitkratzer)

Reich, Steve: *Drumming* (91, Krakowska grupa perkusyjna); *Piano Phase* (97, M. Škuta, pf/E. Škutová-Slaničková, pf), *The Four Sections* (05, SF, J. Valčuha, dir/Amadinda Percussion Group), *Clapping Music* (05, Z. Rácz, S. Reich, bat), *Tehillim* (05, Amadinda Percussion Group/Z. Rácz, dir/I. Fodor, s/M. Horváth, s/K. Károlyi, s/K. Lóczi, s), *Music gor 18 Musicians* (05, Amadinda Percussion Group/VENI ensemble/Komorní sólisti Bratislava/Duo Percufonia), *Drumming* (1. časť) (05, Amadinda Percussion Group), *Pendulum Music* (05), *Different Trains* (05, Zwiebelovo kvarteto)

Resch, Gerard: *Gesten und Schleifen* (03, A. Bošková, fl/B. Černakovič, vn/A. Gál, vc/I. Buffa, pf)

Reudenbach, Michael: *Standlinien 1,2,3* (95, Ch. M. Moosmann, org)

Rihm, Wolfgang: *Hölderlin-Fragmente* (91, S. v. Osten, s), *Sláčikové kvarteto č. 9* (01, Moyzesovo kvarteto), *Sláčikové kvarteto č. 3. „im innersten"* (05, Minquet Quartett)

Riley, Terry: *Chanting the Light of Foresight* (01, Arte Quartett)

Ropek, Jiří: *Partita „Adoro te devote"* (97, J. Kalfus, org)

Rosing-Schow, Niels: *Granito y Arco Iris* (99, Storstroms Kammerensemble, H. V. Christensen, dir)

Roy, Camille: *Parmi l'arbre* (05, Aleph Ensemble)

Rudolf, Róbert: *Scar* (95, EA), *Hamro for 4* (01, Arte Quartett)

Rybář, Ján: *Psychóza* (03, I. Buffa, pf)

Rzewski, Frederic: *Lost and Found* (93, W. Konink, bat), *Coming Together* (97, Ensemble Musica temporale/A. Mounk, dir/S. v. Osten, s); *The Road* (97, D. Vandewalle, pf)

Saariaho, Kaija: *Suomenkielinen Sekakuorokappale* (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir), *Laconisme de l'aile* (95, X. Chabot, fl), *Noa-Noa* (95, X. Chabot, fl/el.zariadenie), *Lonh* (03, K. Varkondová, s), *Die Aussicht* (05, Amaltea), *Lichtbogen* (05, Gaida Ensemble)

Sakač, Branimir: *Barasou* (97, Acezantez)

Salamon-Čekovská, Ľubica: *Brownov Pohyb** (97, študenti VŠMU), *Fractal* (01, D. Buranovský, pf/ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir), *Two Portraits** (03, Orkiestra muzyky nowej, S. Bywalec, dir/M. Škuta, pf)

Salva, Tadeáš: *Balada pre sólové violončelo* (91), *Slovenské concerto grosso č.I b* (93, Trávníčkovo kvarteto/Cappella Istropolitana), *Balada* (95, EA), *Sedem kresieb* (97, ŠKO J. Powolny, dir)

Sandström, Sven-David: *Spring Music* (99, Kroumata Ensemble)

Sári, József: *Five sound models* (95, Componensemble)

Sáry, László: *Magnificat* (91, A. Csengery, s), *Hommage à Philip Glass* (01, E. Prochác, vc)

Scelsi, Giacinto: *Olehö* (91, S. v. Osten, s/Agon), *Tri štúdie* (91 Quaderni Perugini), *Suita č.10 „KA"* (93, M. Schroeder, pf), *Ygghur* (95, F.-M. Uitti, vc), *3.sláčikové kvarteto* (95, Arditti String Quartet); *I presagi* (97, Agon Orchestra/J. Wyttenbach); *Anahit* (97, Agon Orchestra/J. Wyttenbach/C. Fournier, vn); *Yamaon* (97, Agon Orchestra/J. Wyttenbach, dir/J. Schmidt, b), *Ko-Lho* (99, B. Wystraete, fl/A. Marschutz, cl) *Quattro pezzi su una sola nota* (Agon Orchestra/J. Wyttenbach, dir), *C´est bien la nuit* (01, A. Gabryś, cb), *Canti del Capricorno* (05, Aleph Ensemble)

Sciarrino, Salvatore: *Centauro marino* (99, Opera aperta)

Seidmann, Kristian: *Komorná hudba* (93, Ensemble Zerocento)

Seneši, Marcel: *Štúdia pre dva klavíry* (05, I. Šiller, pf/A. Mudroňová, pf)

Serei, Zsolt: *Seven minutes for twenty years* (95, Componensemble)

Semerák, Oldřich: *Prelude, Chorale and Fugue* (97, J. Kalfus, org)

Schnebel, Dieter: *Lieder ohne Worte* (99)

Schnittke, Alfred: *Sonáta pre violončelo a klavír* (91, E. Prochác, vc/M. Pivka, pf), *Pianissimo* (91, SOSR/M. Bamert, dir), *4.koncert pre husle a orchester* (93, SF/A. Borejko, dir/T. Grindenko, vn), *2.sonáta (Quasi una sonata)* (93, T. Grindenko, vn/A. Malkus, pf), *Malé tragédie* - verzia pre súbor sólistov J. Kasparov (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogradov, dir), *Sonáta pre husle a komorný orchester* (95, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir/J. Čižmarovič, vn), *Klavírne kvarteto* (99, Opera aperta), *Triová sonáta* (99, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir), *Koncert pre violončelo a orchester č. 1* (99, SOSR/R. Stankovský, dir/J. Bárta, vc), *Gospodi, Gospodi Iisuse* (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot), *Hymny pre violončelo a komorný súbor* (07, Jozef Lupták, vc/ Adriana Antalová, ap/ Judith Izsáková, cmb/ Richard Gašpar, cb/ Peter Kajan, fg/ Peter Kosorin, tp/ Marek Štrpka, cmp), *Hymnus I pre violončelo, harfu and tympany* (07, Jozef Lupták, vc/ Adriana Antalová, ap/ Peter Kosorin, tp), *Hymnus II pre violončelo a kontrabas* (07, Jozef Lupták, vc/ Richard Gašpar, cb), *Hymnus III pre violončelo, fagot, čembalo, trubicové zvony a tympany* (07, Jozef Lupták, vc/ Judith Izsáková, cmb/ Peter Kajan, fg/ Peter Kosorin, tp/ Marek Štrpka, cmp). *Hymnus IV pre violončelo, fagot, kontrabas, čembalo, harfu, tympany a trubicové zvony* (07, Jozef Lupták, vc/ Adriana Antalová, ap/ Judith Izsáková, cmb/ Richard Gašpar, cb/ Peter Kajan, fg/ Peter Kosorin, tp/ Marek Štrpka, cmp)

Schönberg, Arnold: *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (91, SOSR/M. Bamert, dir)

Schumann, Robert: *Märchenerzählungen* op. 132 (97, Opera aperta)

Schulhoff, Erwin: *Duo pre husle a violončelo* (05, Trio Dounia)

Schupp, Sjeng: *Loops/Den Pijp/Beat* (03, Orkest de Volharding)

Schweinitz, Wolfgang von: *Sehr kleiner Drachen* (99)

Siegel, Wayne: *Concerto for Trumpet and ensemble „Millenium Café"* (99, Storstroms Kammerensemble/H. V. Christensen, dir)

Sierra, Roberto: *Con Salsa* (03, Orkest de Volharding)

Sikora, Elżbieta: *On the Line* (93, F. Lynch, s/A. Burges, zvuk. inž.)

Silvestrov, Valentin: *Dedikácia pre husle a orchester* (97, SF/P. Keuschnig, dir/I. Pristašová, vn), *Serenáda* (99, Ľvovskí virtuózi)

Singier, Jean-Marc: *Apendice* (93, Trio Salomé)

Sixta, Jozef: *2.sláčikové kvarteto* (91, Moyzesovo kvarteto), *Kvarteto pre 4 flauty* (91, Flauti di Bratislava), *Piano-Sonata* (93, M. Schroeder, pf), *Variácie pre 13 nástrojov* (93, Bratislavské komorné združenie/D. Gazon, dir): *2. symfónia** (97, SF/P. Keuschnig, dir), *Sláčikové kvarteto č. 1* (07, Moyzesovo kvarteto), *Sláčkové kvarteto č. 1* (09, Stadler Quartet)

Slavický, Milan: Invocation IV (03, I. Pristašová, vn R. Šebesta, cl/M. Škuta, pf)

Slonimskij, Sergej: *Symfónia č. 8* (03, SOSR/P. Gribanov, dir), *Chromatičeskij rasspev* (07, Jozef Lupták, vc)

Sluka, Luboš: *Via del silenzio* (97, J. Kalfus, org)

Smolka, Martin: *Půjčovna ricercarů* (93, Agon/P. Kofroň, dir)

Spassov, Bojidar: *Ode* (99, J. Lupták, vc), *Fiato continuo* I (99, T. Janošík, fl/mg. pás), *Wasserfälle* (99, M. Škuta, pf), *Asylphonia* (99, EA/T. Waliczky, počítačová animácia)

Staar, René: *Gemini A1, A5**, *A7** (95, Ensemble Wiener Collage), *The Fortunes of War* – Scéna z opery *Da Capo al Capone* (01, Ensemble Wiener Collage)

Steinecker, Anton: *Notturno* (97, študenti VŠMU), *Kvinteto pre cimbal a sláčikové kvarteto* (03, Moyzesovo kvarteto/E. Ginzery, zmb), *Notturno VI. – Ticho* (05, E. Ginzery, zmb), *Notturno VII. – Enikin sen* (05, E. Ginzery, zmb)

Stockhausen, Karlheinz: *Harlequin: Tierkreis* (93, Moving Music Theatre/I. Stuart, cl, tanec/F. Best, s, tanec/P. Alvares, pf), *Klavierstück IX* - začiatok (99, Z. Krauze, pf), *KLANG - 9. Stunde: Hoffnung* (09, musikFabrik/A. Tali, dir)

Stravinskij, Igor *Ave Maria (Bogorodica Devo)* (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot, dir)

Suzuki, Kotoka: *Umidi Soni Colores* (03)

Szeghy, Iris: *De profundis* (93, M. Beňačková,ms/J. Ďurdina, ob/P. Selecký, vl), *Svätojánske mystérium* (95, DAMA DAMA), *Oratio et gratias actio pro sanitate matris meae** (95, Hilliard Ensemble); In between (97, Ensemble 2e2m), *Ha meghalok** (99, Percussion Plus), *Psalm* (99, B. Griffith, v), *Ave Maria* (99, B. Griffith, v/A. Lakatoš, vl/J. Lupták, vc/R. Šašina, cb), *Preludio e danza* (01, H. Sparnaay, bcl), *Musica folclorica (Hommage à Bartók)* (01, Ensemble SurPlus), *Vielleicht, dass uns etwas aufginge* (03, ŠKO Žilina, L. Svárovský, dir/S. Nopper, s), *Anrufung des Großen Bären* (05, Amaltea), *Canticum* (09, E. Pavláková, ac)

Szemző, Tibor: *Čajka - chorálová variácia č. 2* (97, Moyzesovo kvarteto)

Szokolay, Sándor: *Due motetti* (91, Slovenský komorný zbor/P. Procházka, zbm)

Szöllösy, András: *Fragmenty pre mezzosoprán, flautu a violu* (91, A. Csengery, s/Z. Gyöngyösi, fl/J. Fehérváry, vl), *Elegy* (95, Componensemble)

Szymanski, Pawel: *Bagatela pre A.W.** (95, Ensemble Wiener Collage)

Ščetinskij, Alexander: *Tvárou k hviezde* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogradov, dir); *Slovo kazatela*

(97, Moyzesovo kvarteto/N. Higano, s). *A prima vista** (05, SOSR/Z. Nagy, dir)

Šimai, Pavol: *Sen a ráno* (91, Slovenský komorný zbor/P. Procházka, zbm), *Laetitia recognitionis** (95, Moyzesove kvarteto), *Škuľaví svedkovia* (99, Percussion Plus), *Vittoria* (05, SOSR/Z. Nagy, dir), *Sonáta* (09, D. Varínska, pf)

Šimandl, Karel: *Modlitby* (95, DAMA DAMA)

Šostakovič, Dmitrij: *Antiformalističeskij rajok* (91)

Štědroň, Miloš: *Kondukty a moteta* (91, Due Boemi)

Takemitsu, Toru: *Les yeux clos* (91, B. Sitzius, pf), *Nostalghia* (95, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir/J. Čižmarovič, vn), *Rain-Tree* (99, Kroumata Ensemble), *How slow the Wind* (01, ŠKO Žilina/L. Svárovský, dir)

Tavener, John: *The Last Sleep of the Virgin* (95, Moyzesovo kvarteto), *Song for Athene* (07, Zbor bratislavského Konzervatória, A. Parrot), *Chant* (07, M. Šťahel, vc), *Eternal Memory (Večná pamäť) pre violončelo a sláčikový orchester* (07, M. Šťahel, vc, SKO, A. Parrot, dir), *Thrinos* (07, Jozef Lupták, vc)

Tenney, James: *Chromatic Canon* (93, Double Edge), *Quiet Fan for Erik Satie* (93, VENI ensemble/T. Battista, dir), *Critical Band* (09, zeitkratzer)

Tiensuu, Jukka: *„M"* (03, Komorní sólisti Bratislava/D. Gazon, dir/J. Tiensuu, cmb), *Etudy* (03, J. Tiensuu, cmb), *Fantango* (03, J. Tiensuu, cmb), *Veto* (03, J. Tiensuu, cmb)

Tómasson, Haukur: *Quartet II* (99, Storstrøms Kammerensemble/Henrik Vagn Christensen, dir)

Tormis, Veljo: *Kullervo's message*; *Orja palk* (95, Hilliard Ensemble)

Tüür, Erkki-Sven: *Requiem* (97, Bratislavskí komorní sólisti/Camerata Bratislava/J. Rozehnal, dir)

Tyranny, „Blue" Gene: *The De-Certified Highway of Dreams* (93, Double Edge)

Uitti, Frances-Marie: *Ricercar* (95, F.-M. Uitti, vc)

Urbanner, Erich: *Quasi una Fantasia** (05, Ensemble Wiener Collage)

Ustvolskaja, Galina: *12 prelúdií*; *5. klavírna sonáta* (93, M. Schroeder, pf), *Sonáta pre husle a klavír*; *Duo pre husle a klavír* (93, J. Rissin, vn/O. Rissin-Morenova, pf), *Symfónia č. 4* (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava), *Symfónia č. 5* (07, Melos Ethos Ensemble/M. Lejava)

Vajo, Juraj: *Bez názvu pre 3 dychové nástroje* (97, študenti VŠMU), *Kvarteto pre flautu, violu, violončelo a klavír** (03, M. Štreitová, fl/P. Zwiebel, vl/A. Gál, vc/I. Buffa, pf)

Varèse, Edgard: *Densité 21,5* (99, B. Wystraete, fl), *Octandre* (05, Melos Ethos Ensemble/Z. Nagy, dir), *Ionisation* (07, Les Percussions de Strasbourg), *Amériques* (07, Slovenská filharmónia, Z. Nagy, dir)

Vidovszky, László: *Soft errors* (95, Componensemble)

Viñao, Alejandro: *Chant d'Ailleurs*; *Borges y el Espejo* (93, F. Lynch,s/A. Burges, zvuk.inž.); *Trojkoncert* (93, Trio Salomé)

Volans, Kevin: *Leaping Dance* (95, D. Rusó, pf/E. Škutová-Slaničková, pf)

Vostřák, Zbyněk: *Maharasvátí* (91, Agon)

Vustin, Alexander: *Hudba pre 10* (95, Moskovský súbor pre súčasnú hudbu/A. Vinogradov, dir)

Wallin, Rolf: *Stonewave* (99, Kroumata Ensemble)

Walter, Caspar Johannes: *Luftspiegelung* (03, Schlagquartett Köln)

Webern, Anton: *Päť častí pre sláčikové kvarteto* op.5 (91, Moyzesovo kvarteto, *Variácie* op. 27 - 2 fragmenty (97, Z. Krauze, pf), *Kvarteto pre husle, klarinet, tenorsaxofón a klavír* op. 22 (03, Opera Aperta)

Weir, Judith: *King Harald's Saga* (93, F. Lynch, s/ A. Burges, zvuk.inž.)

Widmann, Jörg: *Sláčikové kvarteto č. 3, „Poľovnícke"* (05, Minquet Quartett)

Wielecki, Tadeusz: *Concerto à Rebours* (03, ŠKO Žilina, L. Svárovský, dir/K. Bakowski, vn), *Tafle* (05, SOSR, Z. Nagy, dir)

Wolff, Christian: *Bratislava** (95, VENI ensemble A. Popovič, dir), *Eisler Ensemble Piece* (99, Opera aperta)

Wüthrich-Mathez, Hans: *Weinenarie* (95, B. Griffith, s)

Wysocki, Zdzislaw: *Etudy pre komorný súbor-III-VI** (95, Ensemble Wiener Collage)

Wystraete, Bernard: *Vacilacao e danca* (99, Intervalles)

Xenakis, Iannis: *Dikhthas* (93, T. Grindenko, vn/ A. Malkus, pf), *Jonchaies* (93, SF Brno/ A. Tamayo), *Naama* (93, E. Chojnacka, cmb), *Nuits* (93, Finnish Radio Chamber Choir/E.-O. Söderström, dir), *Rebonds* (93, W. Konink, bat), *Tetora* (93, Sliezske kvarteto), *Kottos* (95, F.-M. Uitti, vc), *Tetras* (95, Arditti String Quartet), *Gmeeoorh* (95, Ch. M. Moosmann, org), *Theraps* (01, A. Gabryš, cb), *Rebonds* (05, Z. Rácz, bat), *Persephassa* (05, Amadinda Percussion Group/L. Tömösközi, bat/M. Szabó, bat), *Charisma* (05, Aleph Ensemble)

Xu Yi: *Tui pre kb a PC* (93, A. Viskup/X. Chabot, réžia, IRCAM)

Yuasa, Joji: *Bass Clarinet Solitude* (01, H. Sparnaay, bcl)

Yun, Isang: *Königliches Thema* (91, Quaderni Perugini), *Intermezzo* (93, K. Georgian, vc)

Zagar, Peter: *Stabat mater* (91, Slovenský komorný zbor/P. Procházka, zbm), *Hudba k videu* (93, VENI ensemble/T. Battista, dir), *Štyri kusy pre sláčiky** (93, Mladí bratislavskí sólisti/D. Gazon, dir), *Sláčikové kvarteto* (95, Moyzesovo kvarteto), *Blumentálsky tanec č. 2** (99, Opera aperta), *Blumentálsky tanec č. 1** (99, Percussion Plus), *Rondo pre violončelo a komorný orchester** (01, J. Lupták, vc/ ŠKO Žilina/ L. Svárovský, dir)

Zach, Ján: *Krátka hudba* (93, I. Maršálek, vn/ S. Sokol, pf)

Zeljenka, Ilja: *Polymetrická hudba, 2. klavírne kvinteto* (91); *Zariekania* (91, Moyzesovo kvarteto/M. Beňačková, a); *3 monológy pre sólové violončelo* (91); *Sonáta pre husle a klavír* (93, P. Michalica, vn/T. Gaál, pf), *Rozmar*; *Sourire** (95, Ensemble Accroche Note); *Sonatína pre klavír** (97, D. Šašinová, pf); *Toccata** (97, M. Škuta, E. Škutová-Slaničková, pf); *Marecania* (97, Collegium pre súčasnú hudbu), *Prologo e Barbaro per pecussioni** (99, Kroumata Ensemble), *Sonáta pre klarinet a klavír* (99, M. Drlička, cl/E. Škutová, pf), *Concertino pre klavír a sláčikový orchester** (99, Lvovskí virtuózi/M. Lapšanský, pf), *Sláčikové kvarteto č. 7* (01, Moyzesovo kvarteto), *Klavírna sonáta č. 15** (03, M. Bajuszová, pf), *Sláčikové kvarteto č. 12* (05, Albrechtovo kvarteto), *Sonáta č. 23 pre klavír** (07, M. Bajuszová, pf), *Sonáta pre violončelo a klavír* (07, M. Bajuszová, pf/J. Slávik, vc), *Oświęcim* (07, Spevácky zbor mesta Bratislavy, L. Holásek/ SOSR, J. Serebrier), *Elégia pre sólové husle a sláčikový orchester* (07, I. Pristašová, vn/SKO, A. Parrot, dir)

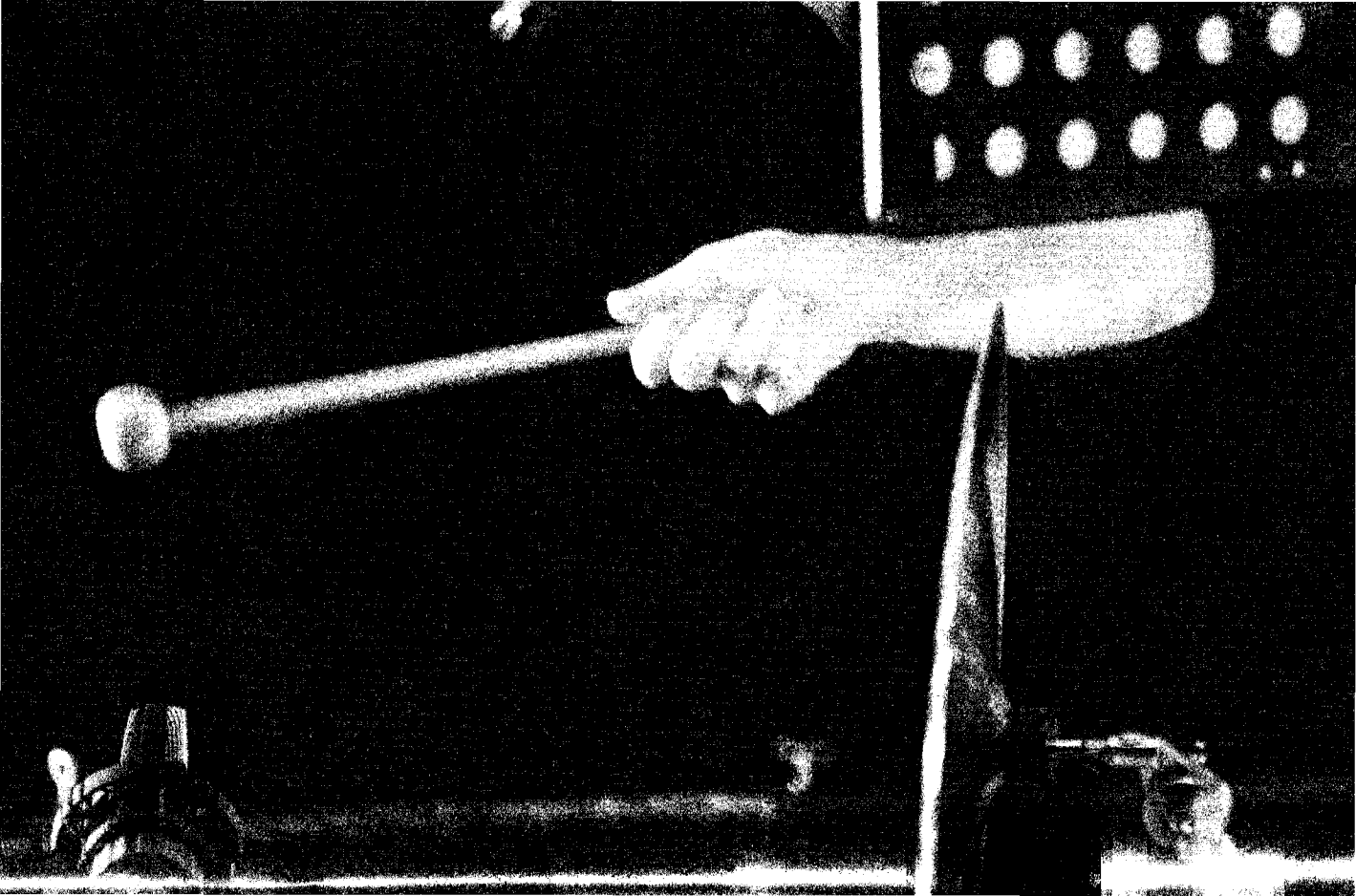
Zemek, Pavel: *Chvála manželství* (91, J. Horák, clb/ DAMA DAMA)

Zimmerlin, Alfred: *Raumspielsuite* (95, M. Schröder, gui)

Zorn, John: *Carny* (97, D. Vandewalle, pf)

Zouhar, Vít: *Zdá se mi zato pokaždé...* (95, Sonata a tre)

*svetová premiéra



hudobné
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
centrum

NÁRODNÁ RADA
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

BRATISLAVA

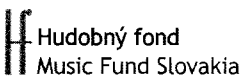
MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

BRATISLAVSKÝ
SAMOSPRÁVNY
KRAJ

DIVADLO
ARÉNA

Slovenský rozhlas

Rádio Devín

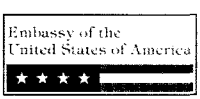

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

hudobný život

slovenská filharmónia

Zoznam.sk

rakúske | kultúrne | fórum brts


Embassy of the
United States of America

SOZA

Kempinski Hotel
River Park

BRATISLAVA

Adresy

Historická budova Slovenského národného divadla
Hviezdoslavovo nám.

Slovenský rozhlas
Mýtna 1

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Primaciálne námestie

A4 – nultý priestor
Nám. SNP 12

Divadlo Aréna
Viedenská cesta 10

Mirbachov palác
Františkánske námestie 11

Historická budova NR SR
Župné námestie

Predaj vstupeniek

Lístky

listky.hudba.zoznam.sk
hodinu pred začiatkom koncertu
v mieste jeho konania

Informácie

www.hc.sk

Editori ďakujú všetkým autorom, interpretom a vydavateľstvám za poskytnutie biografických údajov, komentárov k skladbám a ďalších potrebných informácií.

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

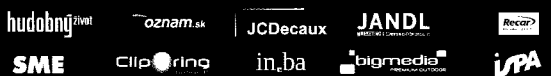
Programový bulletin
medzinárodného festivalu
súčasnej hudby Melos-Étos 2011

Vydalo Hudobné centrum,
Michalská 10, 815 36 Bratislava
Riaditeľka: Oľga Smetanová

Redakcia textu a autorské texty:
Barbara Tóthová-Rónaiová Juraj Bubnáš,
Branko Ladič, Peter Zagar
Redakčná spolupráca: Silvia Zvarová
Jazyková redaktorka: Dorota Balcarová
Ilustrácie: Pavlína Morháčová s použitím
fotografií Petra Brenkusa a Pavla Kastla
Foto obálka: JANDL, marketing
a reklama, s. r. o
Autor grafického návrhu a layout:
Pavlína Morháčová
Tlač: Orman, spol. s r. o.

www.hc.sk

Mediálni partneri:



ISBN 978-80-89427-10-9