

Július Fujak

emanácie
hudobnej
semiosféry

Posudzovatelia: prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD.
doc. Mgr. Martin Štúr, PhD.

*Venované in memoriam
Petrovi Važanovi a Zdenkovi Plachému.*

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Filozofická fakulta, Katedra kulturológie

© Július Fújak 2018
ISBN 978-80-558-1281-6

Obsah

Úvodom

5

Alternatívne modely hudobného znaku a semiózy

9

Aktuálnosť hudobnej semiotiky Petra Faltina

23

Súradnice existenciálnej semiotiky Eera Tarastiho

35

Transgresia smr(teľnos)ti v diskurzoch nekonvenčnej hudby

43

Osobitá hudobno-intermediálna byt(n)osť Milana Adamčiaka

63

Improvizácie Mariána Vargu – hudba vnútornej slobody

73

Sondy do hudobných emanácií v tomto storočí

87

Vplyv myslenia o (intermediálnej) hudbe na jej vlastnú tvorbu

117

O výchove hudbou v troch pohľadoch

135

Z rozhovorov

145

Záver

157

Literatúra

161

Menný register

166

Bibliografická poznámka

172

Summary

177

Úvodom

Hudba? Radosť zo zvuku!

Milan Adamčiak

(v rozhovore pre Rádio Devín, 2016)

Prečo emanácie hudobnej semiosféry? Dlho som rozmýšľal nad názvom, ktorý by zastrešil súbor odborných textov a esejí o existenciálno-semiotickej, respektíve kulturologicko-estetickej reflexii hudobného umenia, jeho „vyžarovania“ implicitne symbolických, do iného jazyka nepreložiteľných významov. K formulácii „hudobné emanovanie“ ma napokon priviedla skutočnosť, že hudba sa vyznačuje jedinečnou, v deleuzeovskom zmysle zduchovnenou energiou, ktorá na nás vplýva, oslovuje a zasahuje nás na najhlbších úrovniach našej byt(n)osti. Pod týmto hybridným pojmom (ako to popisujem v jednej z nasledujúcich štúdií) rozumiem ľudskú bytosť v jej neprenosne zakúšanej bytnosti. Pri emanáciách a sónickom vyžarovaní hudobno-umeleckej semiózy mám teda na mysli najmä ich *existenciálny rozmer*, ktorý je priamo späť s našou vnútornou potrebou vyrovnávania sa so svetom a sebou samým v ňom, čo nebýva vôbec jednoduché. Hudba vlastne predstavuje jednu z foriem tohto vyrovnávania sa – na jednej strane tvorbou hudobných tvarov a na strane druhej ich tvorivým načúvaním, pričom obe strany v rámci neho vedú spolu dialóg.

Publikácia sa delí na tri hlavné časti: prvú tvoria vedecké štúdie, druhú prípadové štúdie, tretia časť je esejistického a reflexívneho charakteru. Prvé tri hudobno-semiotické texty sú zamerané s ohľadom na spomenutý špecifický charakter hudobnej semiosféry (ktorá sa zo svojej podstaty vzpiera rigidnému teoretickému uchopeniu) na nasledujúce témy: hľadanie alternatívnych modelov hudobného znaku a semiózy hudby, analýza vybraných motívov obdivuhodného teoretického myslenia interdisciplinárneho muzikológa Petra Faltina (1939 – 1981) a napokon charakteristické aspekty existenciálnej semiotiky jedného z jej najvýznamnejších predstaviteľov v súčasnosti Eera Tarastiho (1948).

Ďalší blok tvorí štúdia o modalitách transgresie smrt(eľnosť) i v rozmanitých dielach súčasnej nekonvenčnej hudby a spomínané prípadové štúdie venované poetike tvorby Milana Adamčiaka (1946 – 2017) a Mariána Vargu

(1947 – 2017), dvoch veľkých, bohužiaľ, nedávno zosnulých osobností slovenskej hudobnej kultúry, resp. hudobno-intermediálneho umenia.

Tretia časť obsahuje eseje, v ktorých sa zaoberám najprv interpretačnou sondážou konkrétnej takosti rozličných hudobných diel, resp. niektorých hudobných koncertných udalostí. Ďalšie úvahy sa týkajú vplyvu teoretického myslenia o hudbe v intermediálnych presahoch na jej samotnú tvorbu (s uvedením modelových príkladov z vlastnej umeleckej praxe) a pohľadov na výchovu hudbou v troch odlišných obdobiach na základnom stupni umeleckých škôl.

Na hudbe je podmanivá, ako to raz povedal spomenutý Milan Adamčiak, radosť z tvorby a načúvania zvuku. Dalo by sa povedať, že v tejto priam barthesovskej rozkoši z myslenia zvukmi je vtelený aj istý druh symbiotickej alchýmie kontemplatívne racionálnej a ťažko vyjadriteľnej emocionálnej inteligencie. Možnože v prípade pôsobenia emanácií hudobnej semiosféry ide, ako to vyjadril experimentálny básnik Kamil Zbruš, o „skratku do iných dimenzií“. Pod podmienkou, že ide o dimenzie, ktoré sú vo vnútri i mimo mňa zároveň, vrátane tých, ktoré ma presahujú v druhom človeku predou mnou...

Podakovanie:

Moja vďaka patrí lingvistovi Martinovi Štúrovi, semiotikovi Eerovi Tarastimu a psychologičke Erike Mlejnkovej za cenné impulzy k hlbšiemu premysleniu istých myšlienkových motívov. Ďakujem aj mojej žene Nadke, deťom a celej rodine, bez ktorej podpory by táto knižná publikácia nemohla vzniknúť.

J. F.



JR 1985

Alternatívne modely hudobného znaku a semiózy

*Tradičný – abhidhammický – pohľad sa veľmi blíži vedeckému a technickému videniu sveta, kde pochopiť nejaký jav znamená vysvetliť, „ako funguje“...
Tomuto chápaniu sveta však uniká jedna podstatná vec, totiž
zmysel vecí, až vďaka ktorému sú.
... Vôbec sa nedotýka otázok ich bytia.*

Jakub Bartovský

Astronómovia novoveku a 20. storočia sa niekedy zvrchu pozerali na limitovaný obzor poznávania vesmíru v staroveku, keďže v tom čase bez ďalekohľadov a rádioteleskopov bolo poznateľných zo Zeme ani nie „5 %“ vesmíru. Ich kolegovia na prahu tohto tisícročia sú však postavení pred skutočnosť, že dnes sme v obdobnej situácii ako na počiatku astronomického bádania – priznávajú totiž, že všetko hmotné, energetické a merateľné, čo sme dosiaľ v našom univerze zachytili a objavili, predstavuje, obrazne povedané, tých „5 %“(!) jeho objemu. Jednu „päťtinu“ z neho tvorí niečo, čo síce má isté gravitačné vlastnosti, no inak sa neprejavuje, „zvyšné tri štvrtiny“ sú druhom súcna, o ktorom, okrem toho, že jestvuje, nevieme temer nič. V skúmaní univerza hudby sa súčasná muzikológia a hudobná estetika i semiotika niekedy možno ocitajú tak trochu v podobnej pozícii, čo zdanlivo nahráva skeptikom, ktorí tvrdia, že hovoriť a písať o nej sa z dôvodu našej nedostatočnosti nedá, ba dokonca nemá. V zhode s poľským skladateľom Witoldom Lutosławskim si však myslím, že je to nielen možné, ale – v záujme hlbšieho porozumenia jej i sebe v spolubytí s ňou – aj veľmi potrebné.

Vypočujte si teraz napríklad 1. časť Bachovej *Trauer Ode*, BWV 198 (*Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*)... Po jej načúvaní sa spolu s vami môžem pýtať: čo sa to pred chvíľou udialo? K čomu v tomto dialógu konkrétneho hudobného organizmu a vášho spolubytia s ním vlastne došlo? Povedané slovníkom existenciálnej semiotiky, s akým druhom a (t)akosťou semiózy tu máme vlastne do činenia? A je vôbec možné priblížiť sa k jej objasneniu prostredníctvom abstraktného semiotického modelu? Skôr, než budeme hľadať možné odpovede na tieto otázky, upriamme pozornosť na podstatné charakteristiky samotnej špecifickosti toho, čo nazývame hudbou.

1. Viacnásobná obojakosť hudobného média

V prípade semioticko-estetickéj reflexie hudby ako jedného z ohnísk európskej kultúry máme do činenia s osobitým a špecifickým druhom umeleckého média, ktoré sa prinajmenšom od staroveku vyznačuje istou viacnásobnou podvojnou. Primárnu obojakosť hudobného média možno charakterizovať – v odkaze na odborné práce slovenského hudobného skladateľa a teoretika Vladimíra Godára – jeho potenciou prirodzeného viazania sa rovnako na číselné, ako aj sémantické fenomény. Tematizujúc myslenie starovekého Grécka, možno hovoriť na jednej strane o pytagorejsko-platónskom vide symbolicko-mimetickej hudobnej semiózy, čiže o korelatívnej väzbe hudobných štruktúr na abstrakciu čísla (resp. ním vyjadriteľných pomerov, emanujúcu transcendujúcu ideu), a na druhej strane o aristotelovskom ikonicko-mimetickej vide, súvisiacom s väzbou hudobnej semiózy na persuzívnu silu rétorickej výpovede. Oba tieto vedy sa pritom v hudbe nevylučujú, naopak, tvorí ich jedinečný integrálny prienik (V. Godár). V rôznych obdobiach dejín sa pritom niekedy kládol dôraz na jednu z misiek týchto komplementárnych „váh“: po udržiavaní ich „balansu“ v antike akcentoval stredovek prvý z uvedených vidov – v rámci preň príznačnej interpretácie transcendentálnej povahy a poslania hudby (čo demonštrovalo o. i. jej zaradenie do disciplín kvadrívia) –, pričom renesancia rehabilitovala aristotelovský vid ikonickosti v duchu celkovej rétorizácie hudobného média¹ (jednej z kardinálnych revolúcií v dejinách hudby vôbec).

Ďalšia dôležitá podvojnou hudobného média sa týka jeho autonómnosti a zároveň (implicitnej, resp. explicitne zjavnej) synkretickej naviazanosti na iné umelecké druhy. Na tomto mieste treba spomenúť dualizmus tzv. abstraktnej a korporeálnej hudby, ako ho charakterizoval americký intermediálno-hudobný skladateľ Harry Partch v knihe *Genesis Of A Music* (1949). Pod abstraktnou hudbou rozumie (primárne v euroatlantickom

¹ Na margo renesančnej hudobnej paradigmy spomeňme napríklad nároky kladené na skladateľov z pozície rétorickej cnosti *energeia* – čiže schopnosti iluzívneho sprítomnenia veci bez jej vizuálnej prezencie – alebo priemet rétorickej disciplíny *dispositio* či triády *docere* (naučať), katarzného *movere* (pohýnať) a *delectare* (potešovať) do povahy komponovania hudobného diela a jeho interpretácie (podrobne sa problematikou rétorizácie hudby a hudobno-dramatických útvarov v renesancii zaoberal Vladimír Godár napríklad v práci *Zrod opery z ducha rétoriky*, 2012).

priestore) tú, ktorá sa postupne emancipačne a autonómne osamostatnila (v inom diskurze ako tzv. „absolútna“), kým pre korporeálnu hudbu – vyjadrujúcu podľa neho *korporálnu* (telesnú) jednotu slovného, zvukového a pohybového gesta v *reálnom* čase – je charakteristická korelácia hudby a „súrodeneckých“ umeleckých médií, ktorá je – mimochodom – zakladajúco príznačná pre všetky rituály starovekého divadla rôznych kultúr – antickou počnúc, indickou, čínskou či japonskou končiac. V kontexte hudobnej korporeality nemožno nespomenúť starogrécky pojem trojjediná *choreia* – vyjadrujúci integrálnu spätosť hudby, tanečného gesta a slova (vtelenú o. i. do princípov *arsis* a *thesis*) –, ako aj jej persuzívny účinok na aktuálny stav (*páthé*) a charakter (*éthé*) človeka. Dichotómia abstraktného a korporeálneho modu pritom nemusí byť protikladná – v abstraktnej hudbe sú implicitne prítomné stopy korporeality, zatiaľ čo kvalita abstraktných hudobných procesov obohacuje akosť druhého z uvedených modov.

Tretia z dialekticky súvzťažných binarít hudby je spätá so špecifickosťou jej temporálnej stránky: ide o paralelizmus jej časovo sukcesívneho lineárneho plynutia a zároveň simultánneho prevrstvovania dejúcich sa hudobných procesov rozmanitého trvania. Hudba znie reálne vo fyzikálne merateľnom lineárnom čase, avšak ten je výrazne relativizovaný práve koezistenciou rôzne trvajúcich, prekrývajúcich sa, na seba sa vrstviacich časov (O. Messiaen), z čoho o. i. vyplýva aj odlišnosť psychologického prežívania času v zážitku vnímania hudby. V daných hudobnoestetických súvislostiach je možné uvažovať aj o aplikácii koncepcie štyroch rôznych línií času v románe Marcela Prousta *Hľadanie strateného času*, ako ich popísal Gilles Deleuze vo svojom texte *Pluralizmus znakového systému*²: času, ktorý strácame, strateného času, času, ktorý znovu nachádzame, a času znovunájdeneého. Podľa Deleuza znaky v týchto časových líniách vzájomne interferujú a zvyšujú počet kombinácií, pričom znovunájdnený čas umenia (ako najvyšš-

² Uvedený text sa nachádza v Deleuzovej knihe *Proust a znaky* (1964), v ktorej sa osobitým spôsobom zaoberá taxonómiou a vlastnosťami znakov a znakových systémov (mondénnymi znakmi, znakmi lásky a znakmi umenia). Nie je bez zaujímavosti, že významný súčasný hudobný estetik a existenciálny semiotik Eero Tarasti pokladá práve Marcela Prousta (odvolávajúc sa aj na zmienenu Deleuzovu prácu) za dômyselného „implicitného semiotika hudby“. Analýze jeho vnímania aspektov hudobnej komunikačnej situácie v diele *La prisonnière* – 1. diel spomenutého románu (1923) – venuje Tarasti jednu kapitolu v knižnej práci *Semiotics of Classical Music* (2012).

šej triedy znakov) všetky ostatné časy obklopuje, zvrstvuje a zahŕňa, čo zvrchovane platí aj v prípade hudobného umenia.

2. Metodologické východiská: existenciálne výrazová estetika Františka Mika a hudobná semiotika Petra Faltina

Po charakteristike viacnásobne podvojnej povahy hudobného média možno obrátiť pozornosť na základné, predpokladové metodologické východiská môjho semiotického nahliadania špecifickosti hudobnej semiózy – sú nimi koncepcia existenciálne výrazovej estetiky, resp. recepčného bytia umeleckého diela Františka Mika (1920 – 2010), zakladateľa a jedného z hlavných predstaviteľov tzv. Nitrianskej školy, a komplementárne aj originálna hudobná estetika a semiotika významného muzikológa Petra Faltina (1939 – 1981).

V istom esenciálnom zjednodušení Mikovho výrazovo-semiotického vidu sa dá povedať, že o význame usúvzťažňujúcich (hudobných) tvarov rozhoduje (ich) výraz. Každá výrazová kategória zo známej Mikovej výrazovej sústavy je akýmsi fenomenologickým „substrátom“ istej jedinečnosti v diele v jej akosti a konkrétnej takosti, je pojmovým vyjadrením jej existenciálneho zakúšania. Spektrum výrazových kategórií v podstate potvrdzuje Mikovu paradigmaticky rozhodujúcu koncepciu recepčného bytia umeleckého diela, t. j. reálneho jestvovania, uskutočňovania diela, teda generovania jeho významov výlučne v samotnom dialogickom procese vedomej tvorivej recepcie, resp. percepcie. Rôzne Mikove modely výrazovej sústavy postihujú síce primárne kontexty jazyka a literatúry, dotýkajú sa však principiálne aj tém výrazovosti hudobného umenia a tvorivosti jeho vnímania. Teda toho priestoru, kde sú v hre inak nekomunikovateľné výrazové nuansy, ktorým zvnútra rozumieme v inej než „len“ racionálnej a verbálnej rovine. V duchu Mikovho nazerania by sa dalo povedať, že výrazová kultúra hudobného diela³ sa spolieha na imaginatívnu inteligenciu a emočnú

³ Som si vedomý toho, že samotný tradične chápaný pojem hudobného diela v súradniciach semiotického modelovania hudobnej komunikácie a semiózy je v súčasnosti vágny a značne limitovaný. Významné paradigmatické zmeny v širokospektrálnom chápaní toho, čo sa v našej kultúre od polovice 20. storočia plne legitimizovalo a etablovalo ako hudba – mám na mysli hudobné eventy, neidiomatickú voľnú improvizáciu, (neo)fluxusové akcie, hudobno-sónické prostredia, sonic art, sound art, audiálne umenia a pod. –, relativizovali

empatiu poslucháča, pretože z nich vyviera. Kreatívne generovanie významu z výrazu korela(k)tívne sa vzťahujúcich hudobných tvarov podľa Mika navyše transponuje naše vnímanie do dialogickej hudobnej kontemplácie.

Peter Faltin ako jeden z mála bádateľov svojej doby sa vo svojom hudobnosemiotickom bádani od 70. rokov 20. storočia neopieral o jednu z dvoch základných semiotických línií inšpirovaných štruktúrnou lingvistikou Ferdinanda de Saussura a logickým pragmatizmom Charlesa Sandersa Peircea, ale primárne o filozofiu Ludwiga Wittgensteina z obdobia jeho práce *Filozofické skúmania* (podrobnejšie sa Petrovi Faltinovi a jeho semiotike hudby venujem v nasledujúcom texte). Na tomto mieste spomeňme aspoň princíp generovania významu slova v tzv. „používaní v jazyku“ „živou bytosťou“, čo Faltin konkretizuje vo vzťahu k hudbe: z hľadiska tvorby významu hudobných znakov hovorí o ich manifestačnom charaktere a ono „používanie“ nahrádza pojmom „počúvanie“. Semiotickej reflexii vystavuje Faltin aj problematiku hudobnej syntaxe, ktorú pomenúva príznačne ako proces „duchovného udeľovania významov“(!), ktorý sa završuje vo vedomí počas načúvania „znejúcej logike hudobných súvislostí“. Je podstatné, že tá sa riadi podľa istých kategórií hudobného myslenia, ktoré sú spoločné pre tvorcu i poslucháča zároveň. Jedným z rozhodujúcich východísk mojich úvah o osobitostiach hudobno-umeleckej semiózy sa stalo Faltinovo zistenie, že význam hudobných znakov nemôže byť generovaný len ich materialitou alebo len ich „používaním“, ale tkvie v ich vzájomnej korelácii, teda súvzťažnosti štruktúrálnej stránky hudobno-znakového symbolizmu (morfológie, syntaxe) a pragmatického kontextu jeho percepcie.

3. Korela(k)tívnosť poslucháča a diela v hudobnej semióze

Z hľadiska možných semiotických úvah o alternatívnych modeloch hudobno-umeleckej semiózy z perspektívy existenciálnej semiotiky je potrebné objasniť chápanie samotného pojmu vedomia, s ktorým pracovali Miko aj

europocentricky výsostné postavenie diela fixovaného v notovej partitúre. Úzke poňatie hudobného diela napokon nezahŕňa ani významný fenomén muzicírovania či výtvorov ľudovej hudby a mnohých prejavov mimoeurópskych hudobných kultúr. Nedávno zosnulý poľský hudobný semiotik Maciej Jabłoński preto navrhol nahradiť ho pojmom „hudobný diskurz“ (Jabłoński, 2010, s. 36). Pre potreby nášho výkladu však zostávam pri používaní pojmu hudobné dielo, ktorého ontologický status však chápem oveľa širšie.

Faltin, a to v kontexte vzájomnej korela(k)tívnosti vedomia a hudby. Na základe výsledkov výskumu v prácach *Musical Correla(c)tivity* (2005) a *Hudobné korela(k)tivity* (2008) som dospel k záverom poukazujúcim na viacúrovňový charakter ľudského vedomia, v ktorom sa zážitkom hudobného diela môžu spontánne aktivovať, stimulovať a sprítomniť aj obsahy nevedomia. V nadväznosti na zistenia Jungovej psychoanalýzy, transpersonálnej psychológie, teórie čakier, buddhistickej múdrosti – na ktoré u nás dlhodobo poukazuje skladateľ Roman Berger – možno predpokladať, že vedomie nie je nediferencovanou totalitou, redukovateľnou len na racionálne funkcie mozgu, ale je v ňom možné rozlíšiť viacero kooperujúcich úrovní: zmyslovo-kontaktnú, pocitovú, diskurzívne i intuitívne rozlišovaciú, tvorivo-vôľovú, mentálne intelektuálnu a duchovnú, ktorá všetky predchádzajúce zahŕňa a koordinuje (L. A. Góvinda). Ak je reč o zmyslovej úrovni a jej uvedomovaní, potom z pojmu vedomia nemožno vylúčiť pól telesnosti, čiže vedomie vnemov tela (čo je v prípade fyziologických, senzomotorických účinkov hudby zjavné).

Viacúrovňové chápanie vedomia však zahŕňa na druhom póle (okrem podstatnej prítomnosti intuície v pozadí) aj oscilujúce „presakovanie“ úrovni osobného a kolektívneho nevedomia – preto v mojej hudobnoestetickej teórii niekedy siaham k neologizmu (*ne*)vedomie.⁴ Poslucháč sa počas udalosti intencionálne načúvania hudobným procesom nachádza v meniacom sa, inom mode a stave (ne)vedomia. Ide v istom zmysle o jeho vnáranie sa do časopriestoru viacrozmerného hudobného diania komplementárne funkčných melodicko-harmonických, metro-rytmických, dynamických a sonoristických procesov. Počas týchto „vnorov“ sa neraz nepredvídateľne aktivujú aj metaznakové asociácie z rôznych úrovní jeho (ne)vedomia, niekedy subtílné, inokedy v konfrontácii s krajnou inakosťou hudobného diela v náhlych vlomeniach a ruptúrach.⁵

⁴ Pojem (*ne*)vedomie vyjadruje „tichú“ prítomnosť obsahov nevedomia v nás, ktoré sa môžu za istých okolností (napríklad spontánne počas načúvania a zážitku hudby) sprítomniť v zornom poli vedomia. Niektorí odborníci siahajú aj k pojmu (*nad*)vedomie, ktorý naznačuje princíp jeho transcendujúcich úrovní.

⁵ V prospech týchto tvrdení môžeme uviesť aj zistenia v prácach Zuzany Martinákovkej-Rendekovej o synergetickej systémovej teórii skúmania hudby ako seba-regulujúceho a sebaorganizujúceho systému, ktorá nepopisuje len jej kauzálne procesy, ale aj nelineárne a indeterministické zákonitosti odohrávajúce sa na nevedomej úrovni (Martináková-Rendeková, 2012, s. 70).

Súvzťažnú korela(k)tívnosť poslucháča a diela v udalosti hudobnej semiózy chápem ako jedinečný dialóg fenomenality viacúrovňového (ne)vedomia ľudskej bytosti a multidimenzionálneho organizmu hudobného diela (na simultánne, viac než trojdimenzionálne či štvordimenzionálne dianie v bohato štruktúrovanej hudobnej kompozícii poukazoval vo svojich textoch už Iannis Xenakis⁶). Ide o stretnutie a dialogickú konfrontáciu bytí: viacúrovňovej, konkrétnej a jedinečnej ľudskej byt(n)osti – podmienenej a determinovanej environmentom konkrétnych kultúrno-spoločenských okolností – a svojbytno inakostného bytia viacrozmernej, polyvalentnej skutočnosti vtelenej do dejúcich sa hudobných procesov, ktorého významy generuje a interpretuje táto bytosť vo svojej existenciálnej bytnosti.⁷

4. Alternatívne modely hudobného znaku a hudobno-umeleckej semiózy

Umelecké dielo (a hudobné obzvlášť) nie je znakovým systémom v konvenčnom zmysle slova, ide v ňom o špecifický druh symbolizmu istej „prekérnej jazykovej hry“ (L. Wittgenstein). V tejto hre máme do činenia so zložitým znakovým ostenzívnym systémom *sui generis* „predvádzajúcim“ novovytvorenú skutočnosť – za podmienok priznania kľúčovej úlohy *mimésis* ako tvoriaceho princípu nápodoby rovnako v znakovom chápaní (hudobnej) umeleckej výpovede, ako aj vo verifikácii jej hodnoty a kvality. Ako uvádza Vladimír Godár vo svojich prácach, antické chápanie *mimésis* vyjadrujúcej väzbu medzi *fýsis* a *techné* je nadradeným pojmom zahŕňajúcim rôzne typy umeleckej znakovkej komunikácie, z čoho v prípade (hudobno-)umeleckej semiózy

⁶ Podľa Xenakisa hudba môže mať „štruktúru mnohých koexistujúcich vrstiev, ktoré poslucháča obklopujú v tom istom čase a po celý čas. Počúvame zároveň výšky, časové momenty časov trvaní, dynamiku, frázy, témy, štruktúry častí atď., dokonca i keď to robíme nevedome... V hudbe nemáme iba priestorovú mnohorozmernosť (päť, či dokonca sedem rozmerov), ale aj oveľa komplikovanejší spôsob myslenia, vari najkomplikovanejší v celej ľudskej tvorbe“ (Xenakis, 1993, s. 82).

⁷ V hudobnom myslení a čítaní je vtelený istý druh symbiotickej alchémie kognitívne racionálnej (IQ) a emocionálnej inteligencie (EQ), čo na vysvetlenie korela(k)tivity multidimenzionality hudby a viacúrovňového vedomia človeka samo osebe, samozrejme, nestačí. V tejto symbióze však môže ísť o dimenzie, ktoré sú vo vnútri i mimo nás súčasne – teda o tie, ktoré ma presahujú nie „len“ v inobytí hudobného diela, ale i v neprekročiteľnom tajomstve byt(n)osti druhého človeka a jeho (hudobného) myslenia i čítania.

vyplýva neudržateľnosť „singulárnej interpretácie znakovosti“ a potreba jej skúmania „na báze komplexnej kultúrnej intencionality“, pretože je založená na „kontextuálnej interpretačnej syntéze“ (Godár, 1998 a 2012).

Vladimír Godár v texte *Omyl semiotiky* (1992) pripomína, že už antická jazykoveda riešila niektoré zo znovunastolených otázok semiológie a semiotiky 20. storočia – pred viac ako dvoma tisícročiami skúmala vlastnosti myslenia na základe jeho produktu, čiže jazyka, a to na platforme triády *skutočnosť: myslenie: jazyk*. Riešila aj otázky označenia a veci, ako aj kvalitu tohto vzťahu, ktorý je verifikovateľný konvenciou, tradíciou a zmyslovou skúsenosťou. Godár poukazuje na niektoré omyly novodobej semiotiky, ktorá napríklad automaticky pracuje s väzbou označujúce – označované ako určujúcou a samozrejmovou, zabúdajúc na to, že tu ide len o priradovaciu a homologickú operáciu, resp. korešpondenciu (Godár, 1998, s. 153). Zároveň novodobá semiotika práve vo vzťahu k umeleckým fenoménom podľa neho prehliada to, čo sa v antike pokladalo za kľúčový aspekt znakovej reflexie umenia – spomínaný princíp nápodoby, *mimésis*. Už pytagorejci ho používali na vyjadrenie vzťahu číslo – realita (ich kongruencie) a dôležité miesto zaujíma aj v koncepciách Platóna (dialóg *Kratylos*) a Aristotela. Godár akcentuje *mimésis* ako aktívny, tvorivý, pretvárajúci princíp nápodoby, ktorý je v zhode s pretvárajúcou, „prírodzujúcou“ podstatou skutočnosti *fýsis*. Práve kvalita takto chápanej *mimésis* verifikovala kvalitu umeleckej výpovede. Bola zmyslovo overiteľná, založená na princípoch idealizácie a fantasknej (obrazotvornej) transformácie, a to v ukotvení druhej, komplementárne rovnocennej triády poznávania sveta a seba vo svete – *fýsis: mimésis: techné* (skutočnosť: nápodoba: umenie). Podľa Godára mnohé „ťažkosti“ novodobej semiotiky vyplývajú práve z „exkomunikácie“ *mimésis*, ako aj zo skutočnosti, že mnohé jej toporné, len o lingvistické modely sa opierajúce koncepcie neberú do úvahy (v antike nesubsumovateľný) paralelizmus jazyka a umenia.⁸

Na základe dosiaľ uvedeného je zřejmé, že modely hudobného znaku a hudobnej semiózy opierajúce sa len o mechanické a nevhodne reduku-

⁸ V závere uvedeného textu poukazuje na pozadí vzťahov v rámci oboch spomenutých triád aj na ich nesmierne dôležité priečne súvzťažnosti v priebehu dejín. Napríklad vzťah nápodoby a jazyka sa podľa neho kryje s otázkou znakovej naturalnosti a ikonickosti (konvenčnosti), ktorú prvýkrát v európskom kontexte riešil Platón práve v dialógu *Kratylos* (Godár, 1998, s. 156 – 158).

júce aplikácie Saussurovho dyadického chápania jazykového znaku⁹, resp. o statické chápanie Peirceovej triadickosti sa javia ako problematické, ba až neadekvátne. V tomto ohľade za obzvlášť produktívne možno pokladať nielen spomenuté wittgensteinovské hudobno-semiotické myslenie Petra Faltina, ale aj prínos hudobnej estetiky Susanne K. Langerovej v jej práci *Filozofia v novom kľúči* (1941). Heuristicky inovatívne v nej o. i. analyzuje nedenotatívny charakter nonverbálneho, nediskurzívneho, do iného kódu nepreložiteľného implicitného symbolizmu hudby a jeho prezentatívnosť ako inakostného bytia skutočnosti špecifickej znakovej povahy¹⁰, ktorého primárnou úlohou nie je zastupovať inú realitu, keďže odkazuje ostenzívne na seba (Guczalski, 1999). Argumentačne v prospech nevyhnutnej potreby iného semiotického modelovania hudobno-znakovej situácie sa môžeme v prípade (hudobného) umenia oprieť aj o pojmy „autonómny znak“ Jana Mukařovského či „autoreflexívny znak“ Umberta Eca, ktoré podľa nich nemožno redukovať len na sémantické odkazovanie typu operatívnej verbálnej komunikácie. S ohľadom na uvedené skutočnosti a myšlienkové zdroje¹¹ možno prísť k vlastným inováciám, resp. modifikáciám zaužívaných modelov hudobného znaku a semiózy hudby.

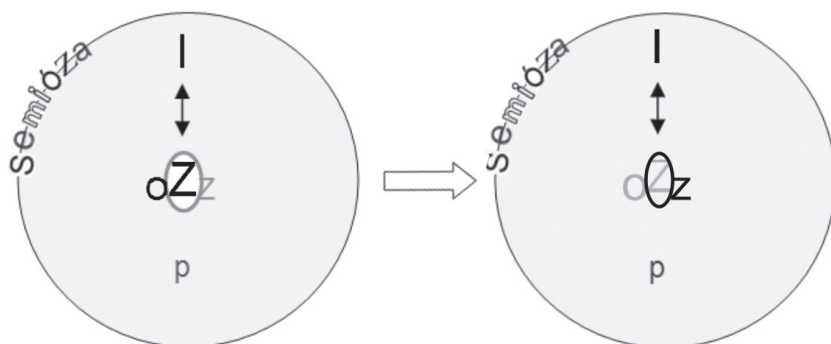
⁹ Ako uvádza Martin Štúr, neraz dochádzalo k dezinterpretácii Saussurovho modelu jazykového znaku mylným zamieňaním *signifié* (mentálneho pojmu zodpovedajúceho významu akustického obrazu) s denotátom. Za nevyhovujúce možno pokladať aj ostré oddelenie označujúceho a označovaného v prípade symbolu a priznanie mimetickosti len prvému prvku z uvedeného páru (Štúr, 2012, s. 9).

¹⁰ Spomeňme v tejto súvislosti aj špecifický prípad potenciálnej tzv. kontradiktórickosti hudobného znaku, čiže možnú simultaneitu euforického a dysforického, o ktorej píše muzikologička Esti Sheinbergová napríklad v súvislosti s dielami Mahlera, Šostakoviča alebo Janáčka.

¹¹ Popri dosiaľ uvedených teóriách chcem aspoň meritórne spomenúť rôzne semiotické modely a koncepcie umeleckej, resp. hudobno-umeleckej komunikácie a semiózy, ktoré ma priamo či nepriamo inšpirovali k samostatným úvahám o ich špecifickej povahe: model umeleckej situácie Zdenka Mathausera (semiotický trojuholník multiplikuujúci do štyroch súvzťažných trojuholníkov referencie, genézy, ontológie a morfológie v jednom štvorci), existenciálne semiotické modely hudobnej semiózy Eera Tarastiho, Marka Ryebroucka, hudobno-semiotické koncepty Macieja Jabłońskiego, teóriu interpersonálnej hypotézy Ferdinanda Koblocha, na ktorej participovala aj Jarmila Doubravová, nevynechajúc ani niektoré čiastkové motívy v úvahách o hudbe postmoderných filozofov a estetikov Rolanda Barthesa, Jeana-Francoisa Lyotarda, Jacquesa Attaliho, u nás Jozefa Cseresa.

Ak akceptujeme konzekventne myšlienku, že hudobný znak intencionalne a autoreflexívne označuje seba a má v sebe samom zavinutý označovaný význam, potom alternatívny model hudobného znaku môže vzniknúť nahradením známeho peirceovského semiotického trojuholníka¹² nasledujúcou schémou kruhového disku (obr. 1). Označované (Oz) je v ňom implicitne skryté v samom označujúcom (oZ). Prostredie pragmatického, existenciálneho kontextu onoho wittgensteinovského „používania a zaobchádzania“, resp. v hudobnom kontexte „počúvania“ (p) (v ňom sa odohráva samotný udalostný proces zvýznamňovania oZ na Oz) symbolizuje plocha kruhového poľa. V tomto poli sa nachádza aj interpretant (I), ktorý sa v duchu Peirceovho chápania usúvzťažňuje s oZ a najmä s Oz. V procese vnímania a porozumenia významu hudobného znaku sa následne postupne do popredia dostáva Oz, ktoré je spočiatku (aj v schéme) v úzadí¹³:

Obr. 1

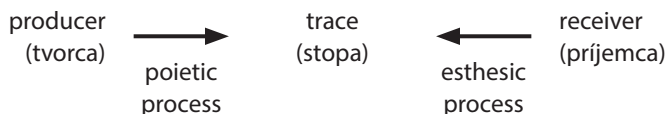


¹² V prvej verzii štúdie som pracoval aj s modifikovaným variantom Peirceovho modelu referenčného trojuholníka, v ktorom som pri ponechaní *interpretanta* nahradil pojmy *representamen* a *object* terminologickou dvojicou *označujúce* a *označované* v snahe nachádzať isté styčné body so Saussurovou teóriou jazykového znaku. Tie sa však ukázali v konečnom dôsledku ako mátaže, preto som tento model postupne opustil.

¹³ Uvedený model je inšpirovaný ideou tzv. magického obrázku (*magic eye*) ako estetickej metafory postupného pochopenia a objavovania zmyslu umeleckého diela, ktorú v 2. polovici 90. rokov 20. storočia tematizoval moravský výtvarník a spevák skupiny E Vladimír Kokolia a nezávisle od neho lingvista a estetik Ľubomír Plesník, dlhodobo rozvíjajúci Mikove teórie (v práci *Estetika inakosti*, 1998).

Istú paralelu možno v tejto súvislosti nájsť s chápaním umeleckého znaku Gillesa Deleuza, konkrétne s procesmi jeho implikácie a explikácie – čiže zavinutia zmyslu v znaku a jeho rozvinutia, rozbaľovania v priebehu jeho interpretácie. Deleuze takto popisuje proces hľadania a záverečného odhalenia zmyslu znaku, ku ktorému interpretujúci musí počas tohto hľadania dozrieť (Deleuze, 1999, s. 102 – 103).

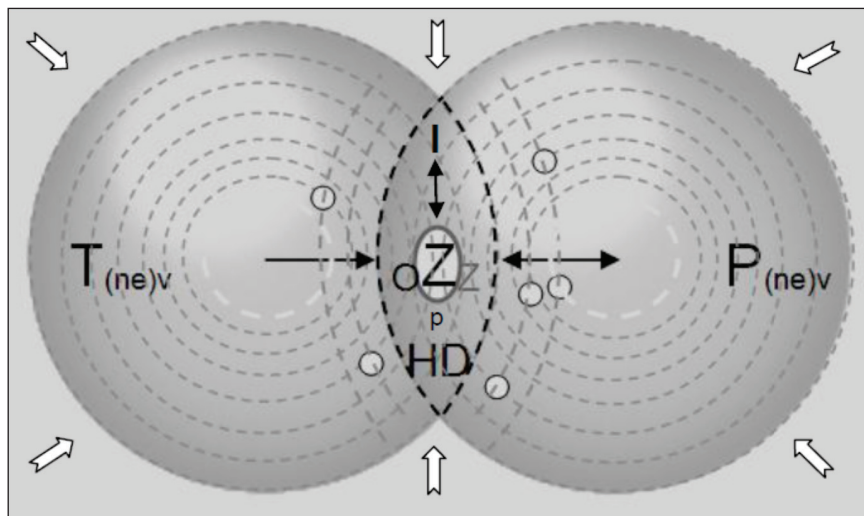
Ak sme uvedeným spôsobom rekodifikovali model hudobného znaku, môžeme pristúpiť k obdobnej modifikácii komunikačného modelu hudobno-umeleckej semiózy. Konvenčné modely umeleckej komunikácie vyznačujúce sa vektorovou jednosmernosťou od autora správy k jej prijímateľovi, ktorého stavajú len do úlohy jej pasívneho dekódovania, sú už dnes prekonané. V kontexte existenciálnej hudobnej semiotiky sa ako adekvátnejšie javia *dialogické* varianty hudobnej komunikácie, napríklad spomenutý Mikov „modus vivendi“ autorom mienenej skutočnosti vtelenej do diela a jeho bytia ožívajúceho v tvorivej recepcii percipienta. Rovnako možno spomenúť aj známy „obojsmerný“ dialogický model Jeana Molina a Jeana-Jacquesa Nattieza, keď tvorca v „poietickom“ procese vytvára znakovú „stopu“, ktorú (si) príjemca v procese „esthesie“ interpretuje a generuje z nej emanujúce významy (Anderson, 2008, s. 290):



Nižšie uvedený alternatívny „3-D“ komunikačný model hudobno-umeleckej semiózy objasňuje jej dialogickosť v duchu koncepcie hudobnej korela(k)tivity, čiže vzájomnej súvzťažnosti na jednej strane hudobného myslenia tvorca (jeho viacúrovňového /ne/vedomia), vteleného do multidimenzionálneho organizmu hudobného diela, a na druhej strane načúvajúceho poslucháča (jeho viacúrovňového, významy generujúceho /ne/vedomia). (Ne)vedomia tvorca ($T_{(ne)v}$) a poslucháča ($P_{(ne)v}$) v tomto modeli predstavujú dve viacúrovňové gule, ktorých jadro symbolizuje úroveň (osobného a kolektívneho) nevedomia. Trojrozmerná „šošovka“ v ich prieniku symbolizuje samotný viacrozmerný, polyvalentný znakový systém hudobného diela (HD), s ktorým poslucháč vedie zvnútorňovaný dialóg. Počas počúvania znejúceho hudobného diela sa okrem generovania hudobných

významov v neodhadnuteľných momentoch môžu tvoriť aj metaznakové asociácie, ktoré sa ako integrálna súčasť existenciálneho umeleckého zážitku neraz vynárajú z hlbších úrovní (ne)vedomia¹⁴:

Obr. 2



HD – hudobné dielo

oZ – označujúce

Oz – označované

I – interpretat

⇔ – spoločenské vplyvy

T_{(ne)v} – (ne)vedomie tvorcu

P_{(ne)v} – (ne)vedomie poslucháča

p – počúvanie

o – metaznakové asociácie

Ako každý model i tento – ikonicko-symbolicky akcentujúc iba isté aspekty modelujúcej reality – je zjednodušujúci a neúplný. Nenárokujú si na komplexnosť, ktorú vo vzťahu k hudobno-umeleckej komunikácii a semióze majú inak zamerané modely vyššie spomenutých odborníkov. Je výrazom snahy primárne objasniť ono vzájomne sa podmieňujúce

¹⁴ Obdobne uvažuje L. L. Andersonová, ktorá používa pojem *sedimentácie* minulých percepčných skúseností – tá umožňuje každej skúsenosti uloženej v pamäti tela či (ne)vedomia byť súčasťou tej nasledujúcej (Anderson, 2008, s. 293). Poslucháč teda nevníma „len“ dianie hudobných štruktúr, ale aj všetko, čo ho v existenciálnom environmente jeho zážitku obklopuje – vrátane (vdďaka tomuto daniu) vo vedomom zornom poli sprítomnených, vynárajúcich sa metaznakových asociačných paralel.

(spolu)bytie viacdimezionality hudobného organizmu a jemu načúvajúceho viacúrovňového ľudského (ne)vedomia.

Dúfam, že tento text poskytol možné odpovede na niektoré v úvode položené otázky, ktoré spája jeden jednotiaci motív – motív *existenciálnosti*, ktorý som deklaroval o. i. priebežným situovaním poslucháča v jeho „byt(n)osti“. Pod týmto pojmom rozumiem ľudskú bytosť v jej konkrétne zakúšanej bytnosti a mierim ním, rovnako ako aj uvedenými alternatívnymi modelmi hudobno-znakových situácií, nielen k holému „výskytu“ vecí, ale hlavne k zmyslu ich bytia a k „starosti pobytu“ (M. Heidegger).¹⁵ Inak, spolu s Merleau-Pontym povedané, v existencialite hudobno-umeleckej semiózy sa zračí hlbinná vnútorná potreba vyrovnávania sa so svetom a sebou samým v ňom formou tvorby hudby a jej načúvania. Ide tu vlastne o hudobné hľadanie homeostázy v poznávaní našej vnútorne rozporupnej bytnosti a zároveň transcendovanie nášho konečného pobytu v tomto verbálne neobsiahnutelnom svete.

¹⁵ Úplne samostatnú štúdiu by si vo vzťahu k samotným predpokladovým úrovniam hudobnej semiotiky zaslúžilo ontologické chápanie umeleckého diela Martina Heideggera, odmietajúceho – a to je podstatné – tak estetizujúci, ako i psychologizujúci existencializmus. Heidegger totiž chápe pravdu, ktorá v sebe obsahuje krásu, ako sebaodkrývanie bytia (*alétheia*), ako bytie v neskrýtoosti. Guido Morpurgo-Togliabue interpretuje jeho pohľad slovami: „*Osvetlenie súcna bytím nie je teda nič iné než význam, ktorý vedomie dáva tomu, čo je skryté, je to prítomnosť tajomstva, náboženský význam nekonečna*“ (Morpurgo-Togliabue, 1985, s. 415). Bytie sa teda prejavuje ako tajomstvo v dianí odkrývania, ne-skrývania a skrývania, pričom umenie je realizáciou tohto diania (v intenciách pojmu *claritas* nie je transparentiou *entelechie*, ale pôsobením vecí v ich odkrytoosti). Umenie je teda podľa Heideggera aj šokom náhle odkrytoosti bytia a oveľa viac diktátom jeho pravdy než úplne neviazaným, slobodným tvorivým aktom umelca (Morpurgo-Togliabue, 1985). Alternatívne modely hudobného znaku a hudobno-umeleckej semiózy v tomto texte by mali byť vnímané aj v kontexte týchto myšlienok.

Aktuálnosť hudobnej semiotiky Petra Faltina

Hudobnovedné dielo Petra Faltina¹ (1939–1981) vzbudzuje stále, aj s odstupom temer štyroch dekád po jeho smrti, obdiv a zaslúžený rešpekt vo vedeckých kruhoch, keďže je v mnohých smeroch vnímané ako neobyčajne inovatívne a aktuálne. Dodnes podnecuje k zásadným úvahám o špecifickej, radikálne inakostnej povahe hudobných fenoménov a o ich samotných predpokladových úrovniach v komplementárnej optike estetiky, semiotiky, psychológie a ďalších súvisiacich humanitných a hudobných vied. V súčasnosti u nás nenájdeme veľa jemu podobných, tak osobito širokospektrálne mysliacich muzikológov a zároveň agilných organizátorov hudobného života. Z celého spektra tematických okruhov, ktorým venoval svoju hĺbkovú minucióznu pozornosť, by som v tomto texte spomenul len niektoré teoretické iniciatívy, ktoré by nemali zostať nepovšimnuté práve v kontexte súčasnej hudobnej semiotiky a estetiky aj s ohľadom na chápanie paradigmatickej inakosti súčasnej nekonvenčnej hudby.

Interpretačný kľúč k pochopeniu Faltinovho teoretického prístupu a osobitej metodológie nám vo vzájomnej komparácii môžu poskytnúť nielen ohlasy jeho súčasníkov, ale aj rôzne dôležité texty z prelomu 20. a 21. storočia – pri opakovanom štúdiu jeho dostupných prác, textov a článkov tak oceňujem pohľady teoretikov zaoberajúcich sa zložitým praxivom jeho originálneho myslenia, konkrétne predovšetkým Ľubomíra Chalupku, Jarmily Doubravovej, Marka Žabku, Tatiany Pirníkovéj a Klementa Mitterpacha. Spomedzi nich chcem na tomto mieste v kontexte jedinečnosti Faltinovho semiotického skúmania hudby upriamiť pozornosť najprv na reflexie Marka Žabku, objasňujúce Faltinove východiská, pozície a objavy v priereze jeho významnejších prác od 60. rokov 20. storočia až po posledné z prelomu 70. a 80. rokov.

¹ Peter Faltin sa narodil 12. júla 1939 vo Veličnej na Orave ako Peter Tomáš Fränkel, v roku 1946 došlo k zmene mena na Peter Faltin. Po neblahých skúsenostiach rodiny počas holokaustu v 2. svetovej vojne to bolo pochopiteľné rozhodnutie jeho židovských rodičov, ktorí si taktiež zmenili svoje priezvisko, čo bola v tých časoch, bohužiaľ, „bežná prax“ (Pirníková, 2015, s. 298).

V texte *Avantgarda (autonomizácia hudobného materiálu)* (2004)² Žabka u Faltina zdôrazňuje význam inovatívnosti pojmu *sonickosti*, najmä jeho štrukturálne funkčného významu: Faltin analyticky poukazuje na proces postupného vzrastu jeho dôležitosti v priereze hudobných štýlov od renesancie až po impresionizmus, resp. po avantgardu 20. storočia (vrcholiacu hudobno-funkčnou autonomizáciou sonických štruktúr u Edgarda Varèsa, resp. skladateľov tzv. timbrovej hudby). Žabka pripomína, že Faltin v dvoch hlavných prácach zo 60. rokov – *Predpoklady vzniku štruktúry novej hudby* (1963, publikované 1965) a *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre* (1966) – rieši o. i. mieru a pomer symbiotickosti „znenia“ a „funkcie“ hudobného zvuku, vychádzajú z jeho troch vrstiev: fyzikálno-akustickej, psychologickkej a estetickej, pričom samotná významotvorná hudobná sonickosť vyviera z ich usúvzťažnenia s akcentovaním hudobno-estetickej tvarovej funkčnosti (v dialektickej väzbe na melodicko-harmonické a metroritmické procesy).³ Faltin však danú problematiku sonickosti nereflektuje v „laboratórne sterilných“ podmienkach len samotných hudobných štruktúr, ale už v tomto období v kontexte percepčnej stránky ich vnímania a načúvania, kde sa realizuje a *de facto* generuje ich neverbalizovateľný význam. Tam, kde sa venuje pravidlám hudobného myslenia a hudobnej syntaxe, vždy hovorí zároveň o akosti ich prežívania v načúvaní. Čiže hudobné dielo ho zaujíma, resp. „spoznáva ho až na základe analýzy pozorovaného prežívania, ktoré toto dielo spôsobilo“ (Žabka, 2004, s. 125), čomu venoval neskôr veľkú časť svojho psychologicko-experimentálneho výskumu. Okrem dodnes aplikovateľného chápania významného dosahu špecifickej sonickosti na mnohé druhy súčasnej hudby možno v rámci hudobnovedného výskumu za Faltinovu anticipačne významnú devízu pokladať hlavne akcent na nevyhnutnú komplementárnosť skúmania syntakticko-štrukturálnej a zážitkovo-pragmatickej dimenzie hudby (bez akéhokoľvek podhodnocovania jednej či druhej strany).⁴

² Žabka, Marek: *Avantgarda (autonomizácia hudobného materiálu)*. In: Slovenská hudba, 2004, roč. 30, č. 1 – 2, s. 120 – 166.

³ Prvej, akustickej vrstve zodpovedajú podľa Faltina frekvencia, amplitúda a spektrum tónu, druhej vrstve, psychicko-fyziologickej, zas jeho výška, sila, farba, ich hudobno-estetickým transponovaním v tretej, estetickej vrstve vzniká melos, dynamika a sonickosť.

⁴ Komplementárnosť sa napokon prejavovala aj v jeho vzájomne obohacujúcej bádateľskej podvojnosti hudobného filozofa, estetika a semiotika na jednej

V prvej časti štúdie sa M. Žabka podrobne venuje poslednej autorizovanej ucelenej Faltinovej práci *Phänomenologie der musikalischen Form* (*Fenomenológia hudobnej formy*) z roku 1979⁵, pričom sa okrem zdôraznenia jeho synonymity chápania hudobnej formy a estetickosti a aktívnej úlohy temporality v dynamizme formy pristavuje i pri jednej z ťažiskových Faltinových tém: kategóriách hudobnej syntaxe. Porovnáva posun v chápaní duality „sonickosť – funkčnosť“ (*Funkcia zvuku...* z roku 1966) a pojmovej dvojice „zvukový materiál – hudobná syntax“ z uvedenej knihy a vyzdvihuje najmä v daných súradniciach rozhodujúci moment jeho teoretických úvah – kardinálnu úlohu subjektu. Podľa Faltina „štruktúry vzťahov sú dokonca sčasti generované až samotným estetickým subjektom a nemožno ich úplne vyčítať iba z fyzického tvaru diela“ (Žabka, 2004, s. 128).

„Vlastným poľom realizácie hudobnej formy nie je materiálny objekt, ale estetický subjekt, ktorý na základe svojich externe a interne daných predpokladov akceptuje alebo neakceptuje intendovanú a materializovanú súvislosť ako hudobnú zmyslovú súvislosť“ (Faltin, 1979, s. 6).

Zdalo by sa, že tu máme do činenia s krajne recepcno-estetickým pragmatizmom, opak je však pravdou (a tu vidíme istú paralelu aj s úvahami v tom istom čase obdobne uvažujúceho semiotického lingvistu Františka Mika): Faltin si je veľmi dobre vedomý, že východiskom a samotným prameňom zmyslu hudobno-estetického významu je skladateľom vytvorená, mienená skutočnosť zhmotnená v tvaroch znejúcej hudby, no bez ich reálneho, usúvzťažňujúceho zažitia v procese načúvania by k bytostnému sprítomneniu hudobného zmyslu nemohlo dôjsť. Faltin po priebehu minuciózne vypracovaného psychologického experimentu v danej knihe napokon dospieva k dôkazu samotnej „*formotvornej, estetický zmysel generujúcej funkcie syntaxe, ktorá sa realizuje práve v procese vnímania*“ (Žabka, 2004, s. 137). Na inom mieste dodáva:

strane a hudobného psychológa overujúceho si abstraktné zistenia priamo v praxi umne vypracovaného experimentu na strane druhej (Žabka, 2004, s. 124).

⁵ Žabka sa tejto rozsiahlej knižnej práci venuje podrobne aj v texte *Faltinove postoje voči emancipácii zvukovosti v estetike Novej hudby: Od avantgardy k estetickému humanizmu* (2015). Poukazuje o. i. na jeho prehodnotenie istých minulých postojov: v súvislosti s vyčerpaním konceptu hudobnej avantgardy v 70. rokoch 20. storočia hovorí Faltin už o nepatrnosti formotvornej funkcie zvuku (Žabka, 2015, s. 354).

„Zasadením častí do vzťahu vznikajú nové estetické kvality, ktoré vychádzajú najavo v estetických úsudkoch a ktoré nemožno úplne odvodit' z materiality týchto častí. Tieto novovzniknuté kvality, ktoré sú generované iba syntaxou, sú nemateriálnymi kvalitami, ktoré nie sú hodnotené na základe materiality elementov, ale podľa toho, akú funkciu zohrávajú v procese formovania hudobných súvislostí...“ (Žabka, 2015, s. 353).

Faltin neskôr formuluje dokonca názor, že hudobná syntax je proces „duchovného udeľovania významov“(!) završujúci sa výhradne v procese načúvania v spomínanej „znejúcej logike hudobných súvislostí“ (Faltin, 1992d, s. 304).

O originalite Faltinovho myslenia v oblasti hudobnej semiotiky svedčia aj nasledujúce (z nej vybrané) motívy, ktorých pozoruhodnosť a podnetnosť je v súčasnosti nepopierateľná. Jedným z nich je skutočnosť, že v čase konjunkturálneho vzostupu využívania semiotických modelov od 60. a 70. rokov minulého storočia sa Peter Faltin primárne neopiera o jednu z dominantných, dvoch základných semiotických línií inšpirovaných štruktúrnou lingvistikou Ferdinanda de Saussura (či na ňu nadväzujúco štruktúrnou antropológiou Clauda Léviho-Straussa) a logickým pragmatizmom Charlesa Sandersa Peircea, ale v rozhodujúcej miere o filozofiu Ludwiga Wittgensteina, čo malo principiálny dosah na celý rad otázok. Táto jeho nielen v kontexte česko-slovenskej semiotiky ojedinelá vedomá orientácia na principiálne iné, ale najmä produktívnejšie východiská v danom období nie je (myslím) dodnes celkom docenená... Svedectvo o Faltinovom brilantnom nadväzovaní na Wittgensteinovo myslenie a originálnej aplikácii jeho premís na oblasť špecifickosti generovania hudobného významu a semiotickej reflexie hudobnej semiózy podávajú mnohé texty a články, no najmä jeho posledná knižná práca *Bedeutung ästhetischer Zeichen – Music und Sprache* (Význam estetických znakov – Hudba a jazyk; 1981).⁶ Z tých prolegomenových, v ktorých sa vyrovnáva so všeobecnými

⁶ Táto významná knižná práca, vydaná štyri roky po Faltinovej smrti roku 1985 v Nemecku, nie je taktiež, bohužiaľ, dodnes prístupná v slovenčine, čo by si istotne zaslúžila i napriek výrazným problémom spätým s redakčnými úpravami zo strany redaktorky Christy Naick-Börnerovej, ktorá niektoré state dokončila so súhlasom autora na základe jeho poznámok. Erudovanému editorovi

hudobno-semiotickými a estetickými problémami, spomeňme aspoň článok *Protirečenia pri interpretácii umeleckého diela ako znaku (Tri monistické modely na vysvetlenie významu hudby*; z roku 1972), v ktorom sa venuje otázke špecifickosti znakovej situácie v prípade umenia v nadväznosti na myšlienky Jana Mukařovského. Z rôznych strán osvetľuje jeho explikácie osobitosti umeleckého „autonómneho“ znaku, ktorý vonkoncom nemožno redukovať na sémantické odkazovanie typu operatívnej verbálnej komunikácie – umelecké dielo podľa neho nezastupuje inú realitu, ale predstavuje, prezentuje tú skutočnosť, ktorou samo je. Napríklad „atematická“ hudba či architektúra sa celkom vymykajú z klasického poňatia znaku, preto Faltin hľadá možnosti jeho iného poňatia, a to ako špecifického druhu výpovede o „neurčitej“, neverbalizovateľnej realite spätjej s „celkovým komplexom tzv. sociálnych javov“, ba i „kolektívnym vedomím“ (J. Mukařovský). Ako už bolo uvedené, umelecké dielo (a hudobné obzvlášť) teda nie je vonkoncom znakovým systémom v konvenčnom zmysle slova, ale v ňom ide o veľmi špecifický druh symbolizmu istej „prekérnej jazykovej hry“ (L. Wittgenstein) a osobitého ostenzívneho „predvázania“ novovytvorenej skutočnosti.

Nie je náhoda, že Faltin po J. Mukařovskom siaha k teóriám G. Fregeho, B. Russella a, samozrejme, L. Wittgensteina – spomína ich analýzy zvláštnych prípadov jazykových výpovedí, metafor alebo plnovýznamových vlastných mien bez denotátu, zdôrazňujúc implikáciu posledného menovaného filozofa, že „význam znaku sa nemusí bezpodmienečne identifikovať s vecou, na ktorú poukazuje, pretože znak môže byť závažný aj vtedy, keď označená vec vôbec neexistuje“ (Faltin, 1992, s. 157). To Faltinovi slúži ako argument v prospech obhajoby špecifickosti druhu hudobného znaku, ktorý v tradičnom, úzkom slova zmysle neoznačuje nič (konkrétne a komunikačne operatívne), a pritom má význam. Poukazuje na paralely s Russellovými tzv. „ostenzívnymi“ vlastnými menami či Wittgensteinovými „poukazujúcimi vysvetleniami“, aby mohol obhájiť poňatie umenia (a teda i hudby) ako zložitého, špecificky znakovito ostenzívneho systému *sui generis*:

„Poňatie umeleckého diela ako ostenzívnej výpovede nám umožňuje, aby sme riešili dichotómiu spojenú s pojmom znak. Umelecké dielo ako

a prekladateľovi by okrem komparácie jej zásahov s inými Faltinovými tematickými textami z posledného obdobia mohli poslúžiť aj kritické poznámky Vladimíra Karbusického, na čo upozorňuje aj Marek Žabka.

znak sa samo stáva vecou pre výpoveď, a nie je prostriedkom, ktorý má poukazovať na niečo iné. (...) Funkcia farebných plôch a akordov je ostentívna: chápeme ich tým, že sa na ne dívame, že ich počúvame. Nie sú nijakými symbolmi nejakej reality, ktorú by zastupovali...“ (Faltin, 1992, s. 158).⁷

Peter Faltin napokon explicitne argumentuje v prospech inakosti umeleckého znaku hlavne prostredníctvom uzáverov neskoršej Wittgensteinovej filozofie v knihe *Filozofické skúmania*, z ktorých spomeňme aspoň ono generovanie významu slova v „používaní v jazyku“ „živou bytosťou“ (teda úplné vzdanie sa denotatívnej podmienenosti znaku):

„... pýtame sa na to, ako sa niečo používa, a iba toto používanie určuje význam. (...) Znak má význam vtedy, ak pri svojom používaní spĺňa určité funkcie. Jeho význam neurčuje predmet, na ktorý poukazuje, ale funkcia, ktorú má“ (Faltin, 1992, s. 159).

Faltin na inom mieste, v odbornom článku *Pojem chápania v oblasti estetikosti* (1973), konkretizuje tieto názory vo vzťahu k hudbe, keď píše z hľadiska tvorby významu hudobných znakov o ich manifestačnom charaktere a spomínané „používanie“ nahrádza pojmom „počúvanie“:

„Význam hudby, to, čo na nej treba chápať, nespočíva mimo nej, ale, ako to Wittgenstein proti všetkým doteraz obvyklým a všeobecne platným platonickým teóriám predmetu (porovnaj aj jeho vlastný Tractatus) postuloval dokonca pre jazyk, v jej používaní. Jej zmysel je v manifestácii. Táto sa realizuje určitými pravidlami, ktoré sa naučíme používaním, t. j. počúvaním“ (Faltin, 1992b, s. 166).

Vráťme sa však k Faltinovmu dielu *Bedeutung ästhetischer Zeichen...* a zároveň k spomínanej Žabkovej štúdii. Hodnota druhej časti štúdie tkvie práve v pokuse o rekonštrukciu tejto ťažiskovej hudobno-semiotickej knihy

⁷ Na tomto mieste by stálo za zváženie, či by predsa len symbolizmus nemal byť rehabilitovaný v zmysle chápania Cassirerovej nasledovníčky Susanne K. Langerovej (ako implicitný hudobný symbolizmus), ktoré nie je plytko sémantické, ale prinavracia pojem symbolu hudobno-umeleckému dielu, ktoré ho samo stelesňuje.

s ohľadom na miestami problematické zásahy editorky Christy Naick-Börnerovej a v poukazoch na nedocenený prínos a významné osobitosti Faltinovej hudobnej semiotiky. Z nich pripomeňme už spomenuté témy definitívneho vyvrátenia tzv. denotatívneho fetišizmu alebo ono nachádzanie generovania znakového významu práve v životnej praxi jeho používania (načúvania), tu však o. i. v kooperácii vzájomného usúvzťažnenia trojice znak – subjekt – idea/intencia. K ďalším teoretickým iniciatívam, na ktoré (okrem už uvedených) je možné/potrebné produktívne nadviazať aj v súčasnosti, patria jeho semiotické analýzy charakteristických aspektov, resp. dimenzií estetického znaku, čiže materiálnosti, intencionality, privátnosti, procesuality a odcudzenia. Semiotickej reflexii je tu opäť vystavená problematika hudobnej syntaxe už vo vyššie naznačených wittgensteinovských súvislostiach (Wittgensteinovej estetike v uvedenej knihe venoval Faltin napokon samostatnú kapitolu⁸).

Stretne sa tu aj s dôležitými úvahami o prienikoch, no najmä príznakových dištingciách hudby a jazyka, ktorými zdôvodňuje definitívnu neudržateľnosť semioticko-lingvistickej inštrumentalizácie hudobných fenoménov vyžadujúcich radikálne odlišný semiotický prístup.⁹ Faltin tu na prvé miesto kladie popri konzekventne prijatých implikáciách Wittgensteinovej estetiky hlavne vyváženú komplexnosť, zahŕňajúcu vo vzájomnej komplementárnosti hermeneutiku, recepčnú (dnes by sme mohli azda doplniť existenciálnu) estetiku a analýzu (hudobno)estetických štruktúr/znakov bez uprednostňovania ktoréhokoľvek z členov tejto triády, pretože podľa neho...:

⁸ Je otázne, či Faltin poznal aj Wittgensteinove posledné dokončené, avšak už jednotiaco nespracované zápisky – vydané posmrtné pod názvom *Über Gewissheit/On Certainty* (O istote, 1969) –, ktoré rozvíjajú jeho koncepciu „jazykových hier“. Analyzuje v nich gramatické štruktúry prirodzeného jazyka a pravidiel jeho „používania“ (o. i. do akej miery sú práve a len v nich zakorenené niektoré naše bezdôvodné a nepochopiteľné pochybnosti). Podľa niektorých teoretikov naznačujú tieto myšlienky tretiu, bohužiaľ, už nerozvinutú etapu jeho filozofie.

⁹ Za významný počin možno pokladať i skutočnosť, že P. Faltin spolu s H.-P. Reineckem už v roku 1973 ako editori zostavili jeden z vôbec prvých hudobnosemiotických zborníkov v Európe *Musik und Vershtehen*. Faltin už v ňom formuluje svoje základné stanoviská odmietajúce limitujúce neadekvátne sémantické, ako aj krajne pragmatické interpretácie hudobného významu (Žabka, 2004, s. 143).

„... vnímaný význam týchto znakov nie je generovaný iba ich materialitou ani výlučne ich používaním; význam spočíva vo vzájomnom pôsobení medzi štruktúrnou povahou znaku, t. j. jeho morfológiou a syntaxou, a pragmatickým kontextom, v ktorom sa jeho recepcia odohráva“ (Žabka, 2004, s. 147).

V poslednej časti svojho článku „margonálneho“ žánru by som rád upriamil pozornosť na Faltinov prehliadaný kratší text *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov* (1969, publikovaný o štyri roky neskôr). Napriek nemalému časovému odstupu nám môže poskytnúť „návod“ na pochopenie paradigmatickej inakosti a svojbytnosti niektorých krajne nekonvenčných druhov hudby nielen v 60. rokoch uplynulého storočia, ale aj v súčasnosti. Je obdivuhodné, že po analytických reflexiách zástoja/pomeru tvarovosti a sonickosti hudby od čias renesancie po impresionizmus a dôkaze preváženia, resp. úplnej emancipácie až autonómnosti významu sonických štruktúr v hudobnej avantgarde 20. storočia sa Faltin zasväteno venoval (a to len z odstupu niekoľkých rokov...) nekonvenčnej hudbe 60. rokov, zahŕňajúcej aj tzv. improvizovanú hudbu.

Všimnime si – hneď v názve článku je zjavne formulované, že tentoraz nejde „len“ o hĺbkové premeny esteticky transponovaných parametrov hudobného tvarovania alebo o „premeny kompozičnej techniky“ či extenzívne „obohatenie zvukového materiálu“, ale o transformáciu samotného *ontologického* statusu hudby! Podľa neho sa totiž v uvedenom období udiala dôležitá zmena, „*zmenil sa vlastný koncept, zmysel a v neposlednom rade sa zmenila aj funkcia hudby*“ (Faltin, 1992c, s. 175). Po odlíšení stuhnutého konzervativizmu od živej tradície formuluje pozície, z ktorých hodnotí zásadný „transgresívny“ posun nekonvenčnej hudby 60. rokov demonštrujúci prekročenie rozstupu medzi hudobným dielom a svetom, resp. bytím v snahe o identifikáciu s nimi: „*Hudba chce byť – takisto ako človek – súčasťou sveta, a nielen výpoveďou o ňom*“ (tamže, s. 176). Markantným príkladom tejto identifikácie je spomenutá voľne improvizovaná hudba neidiomatického rázu (v odkaze na progresívnu tvorbu Corneliusa Cardewa či Vinca Globokara), ktorá, parafrázujúc Faltina, nahrádza dovtedajší „odstup od materiálu“ zvláštnym splynutím s ním:

„Improvizovaná hudba sa od bežnej rozhodne nelíši tým, že sa vytvára svojvoľne, ale že sa vytvára zásadne ináč; tu nie je určujúca neprítomnosť „notových pultov“, ale to, že sa zásadne zmenilo hudobné myslenie. Dokonca aj také kategórie, o ktorých sa tvrdí, že sú „prirodzené“, človeku zdanlivo „vrodené“ a „nezmeniteľné“; ako je forma, čas a tvar, podliehajú premene“ (tamže, s. 176).

Snaha o „sublimáciu“ hudby zo stavu diela ako mimeticky zobrazujúcej výpovede do stavu „preľnutia“ so samotným bytím je práve tým principiálne in(akostný)m, odlišným „ontologickým realizmom“, ktorý si vyžaduje iné percepčné nastavenie a, samozrejme, odlišný hudobnovedný prístup.

Faltin priamo píše o „*premene diela ako zobrazenia na dielo ako totem*“(!) – tu nejde o tradične chápaný a interpretovateľný znakový systém, ale o manifestáciou bytia a výpoveď „len“ o ňom samotnom (tamže, s. 177). Ak sa tu odkazuje nepriamo na Léviho-Straussovú interpretáciu totemu zhmotnenia špecifickej formy myslenia i chápania sveta a analogicky na Cassirerov poukaz na preň príznačnú nerozlišiteľnosť označujúceho a označovaného (teda znakovkej materiality a zduchovneného významu), potom to môže potvrdzovať ontologickú splyvavosť novej nekonvenčnej hudby a bytia, o ktorú Faltinovi pravdepodobne išlo. Túto totemovú „*totálnu identifikáciu so zvukovým materiálom*“ umožnila o. i. nadobudnutá nová zvukovosť (prameniaca v priebehu 20. storočia vo vyprofilovanej svojbytnosti akustického parametru timbru, v jeho estetickej transpozícii, teda v novej hudobnej sonickosti¹⁰), ako aj radikálne iné poňatie procesualnosti a temporality, ktoré sú založené, povedané slovami Petra Niklasa Wilsona, na princípe „hear and now“. To, prirodzene, mení aj pozíciu poslucháča, ktorý je dialogicky priamo účastný na tomto „preľnutí“ a identifikácii s dejúcim sa bytím. Faltin pokračuje:

¹⁰ Podobne ako sa vďaka úplnej autonomizácii sonickosti vytváral a menil jazyk hudobného sonorizmu na prelome 50. a 60. rokov minulého storočia, a to aj pod vplyvom (resp. v dôsledku skúseností) elektroakustickej hudby, *musique concrète* a Cageových zvukových eventov, môžeme na prelome 20. a 21. storočia pozorovať obdobný proces – rozvoj možností digitálnych technológií (a zároveň úplné legitimizovanie hudobnej akosti cageovsky kreovaných zvukových prostredí) výrazne ovplyvnil a posunul artikulačný slovník, čiže sonickosť tvorcov voľne improvizovanej hudby v súčasnosti.

„Ak bolo doteraz dielo výpoveďou človeka pre svet, teraz sa dielo stáva výpoveďou sveta pre človeka. Nechce byť ani „krásne“ – teda nechce prispôbovať svet človeku – a nechce byť ani „správou“ – teda prispôbovaním človeka svetu, ale skôr tvorbou človeka i sveta“ (tamže, s. 179).

Ak by toto tvrdenie vyznievalo niekomu „pateticky“ či podozrivo, Faltin ho hneď vzápätí podrobuje relativizácii, keď poukazuje na riziká a nebezpečenstvá späté s týmto výrazne iným typom tvorby (nielen improvizovanej hudby či free jazzu, ale i fluxusu, hudobných happeningov, performancií alebo zvukových a interaktívnych inštalácií). Konkrétne na možné ohrozenia „statusu umeleckosti“ („denaturovanej predmetnou skutočnosťou“) a znovunastolenie duality diela – skutočnosť predvádzaním „surového“ materiálu, čo môže človeka miasť. V závere článku odpovedá Faltin na tieto „výhrady“ práve návratom k ťažiskovej problematike ontológie umeleckého diela, a to sokratovským položením fundamentálnej otázky (keďže spomínané riziká a ich vnímanie s ňou bezprostredne súvisia): *„Aký zmysel pripisujeme umeniu?“* (tamže, s. 179).

Ak posudzujeme i dnes rozmanité nekonvenčné hudobno-umelecké prejavy inej paradigmy – neofluxus, konceptuálne umenie, sound art, audiálne umenia, hudobno-intermediálne komprovizácie a eventy – z perspektívy im nezodpovedajúceho ontologického statusu diela a nezohľadňujeme ich principiálnu „transgresiu“ tohto (len na isté druhy hudby aplikovateľného) modelu, potom sa nám môžu zdať nezrozumiteľné. Ak však pochopíme, podobne ako Peter Faltin, rozhodujúci posun a závažné transformácie ich inakostného ontologického založenia, potom si budeme vedieť odpovedať aj na ním položenú sokratovskú otázku...

¹¹ Zdroj fotografie na protiláhlej strane: Motte-Haber, Helga de la: *Peter Faltin 1939–1981* (nekrológ). In: *Musik und Bildung*, 13, 1981, s. 490.



Peter FALTIN¹¹



Eero TARASTI (foto: L. Horvát).

Súradnice existenciálnej semiotiky Eera Tarastiho

Fínsky muzikológ a semiotik Eero Tarasti, jedna z najvýraznejších osobností nielen, no predovšetkým hudobnej semiotiky prelomu 20. a 21. storočia, je autorom a editorom mnohých zásadných teoretických prác, z ktorých spomeňme výberovo aspoň *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (1979), *A Theory of Musical Semiotics* (1994), *Musical Signification: Between Rhetoric and Pragmatics* (1998) a v neposlednom rade v istom zmysle prelomovú knihu *Existential Semiotics* (2000), odôvodňujúcu relevanciu filozofie pragmatizmu a semiotickej reflexie existenciálneho zakúšania sveta, resp. vyrovnávania sa s ním a so sebou samým v ňom. Okrem toho má od 80. rokov 20. storočia až do súčasnosti výraznú zásluhu na prehlbovaní medzinárodnej kooperácie v oblasti semiotického výskumu jednak v rámci svetovej organizácie International Association for Semiotic Studies (IASS), ktorej predsedom bol v rokoch 2004 – 2014, ale aj rozvíjaním činnosti International Semiotics Institute (ISI) so sídlom v Imatre a Kaunase¹. Jeho neutíčajúce aktivity neobišli (mimochodom) ani Slovensko – okrem poskytovania možností publikovania našim vedcom v zborníkoch IASS napr. v rámci kontinuálneho medzinárodného vedeckého programu Musical Signification Project a v prestížnej edícii Acta Semiotica Fennica sa osobne zúčastnil na medzinárodnom sympóziu *Convergences and Divergences of Existential Semiotics* na pôde FF UKF v Nitre (2007)² a dodnes napriek svojej vyťaženeosti udržiava kontakty s naším muzikologickým prostredím.

V nadväznosti na hudobno-semiotickú monografiu zameranú na hudbu klasicizmu a romantizmu *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us* (2012) publikoval Tarasti iné dielo pod názvom *Sein und Schein – Explorations in Existential Semiotics* (2015), presahujúce rámec semiotiky hudby, rozvíjajúc interdisciplinárnu „meta-semiotiku“ čerpajúcu z oblastí filozofie, kulturológie, sociológie, rôznych druhov umenia

¹ V roku 2014 sa ISI presídlil do Kaunasu, kde štafetu vedenia tejto inštitúcie prebral Dario Martinelli.

² Z uvedeného vedeckého podujatia bol publikovaný rovnomenný zborník Fujak, Július (ed.): *Convergences and Divergences of Existential Semiotics* (Nitra: ÚLUK FF UKF, 2007. ISBN 978-80-8094-241-0).

a biosemiotiky organických systémov. V rezonančnej tenzii centrálnych kategórií *Sein* (bytie) a *Schein* (zдание/zjavovanie) skúma problematiku osobitostí „ontologicko-transcendenčných“ otázok existenciálnej semiotiky v súradniciach obdivuhodne širokého diapazónu tém. Tie podrobuje hlbokaj a originálnej heuristickej analýze, ktorá svedčí o jeho obdivuhodnej erudícii a kritickom prehodnocovaní súvisiacej akríbie v synchronnej i diachrónnej sondáži. Dokladom rozsahu jeho teoretického záujmu je samotné obsahové rozvrhnutie textu knihy do hlavných častí, ktoré mnohé napovedá: *I. Filozofia: variety bytia, II. Dianie: spoločnosť a kultúra, III. Menšie umenia, IV. Heimat, V. Predchodcovia*³ a *VI. Prax*. Hneď v úvode autor zdôrazňuje, že v intenciách existenciálnej semiotiky a jej revalorizácie subjektu mu vonkoncom nejde o návrat k existencializmu, ale skôr o transponovanie existenciality polyvalentne chápanou transcendenciou vrátane jej príklonu k pojmu *pleroma* (naplnenie, spojenie a plnosť). Existenciálny vid semiotiky totiž Tarasti ukotvuje v priestore medzi realitou, resp. pobytom (*Dasein*), ktorý chápe nielen v súradniciach „mojej“ existencie, ale vo vzťahu k existencii „Iného“ človeka, a tým, čo ich potenciálne transcenduje.

O aký vhľad do vyššie naznačeného ponímania vzťahu existenciality a transcendencie v našej semiosfére tu vlastne ide? Naznačuje to Tarastihó apropríacia niektorých modelov francúzskeho semiotika a lingvistu litovského pôvodu Algirdasa Juliána Greimasa, u ktorého študoval v Paríži. Napríklad na pozadí Greimasových objavov modalít *being – doing – becoming*, resp. princípov *will – can – know – must – believe* tematizuje svoju schému dvojitého transcendovania pobytu (*Dasein*) prostredníctvom jej negácie (a absencie) v aktuálnej realite a následne afirmácie a prítomnosti v našej myšli. Následne na pôdoryse Greimasovho semiotického štvorca predostiera schému *Moi/ Soi* štyroch modov bytia (Tarasti, 2015, s. 24 – 25):

³ Asi neprekvapí, že autor poukazuje na „vlásočnice“ existenciálne semiotického myslenia v histórii u I. Kanta, G. W. F. Hegela, F. Schellinga, S. Kierkegarda a na jeho korene u novodobých mysliteľov semiotiky Ch. S. Peircea alebo J. Lotmana. Presvedčivé argumenty v prospech obhajoby tohto vidu semiotiky však nachádza aj vo filozofii M. Heideggera, K. Jaspersa, H. Arendtovej, M. Bachtina i J.-P. Sartra i J. Fontanilla. Za predchodcov existenciálne semiotického myslenia pokladá aj J. Roycea, V. L. Welbyovú, V. Solovjova, W. Sesemanna alebo A. Ponzia. Pripomína v danom kontexte neodškriepiteľný význam ruského formalizmu, nevynechajúc ani M. Bachtina či „zrod“ novodobej semiotiky „z ducha hudby“ u R. Barthesa.



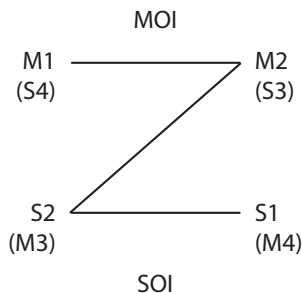
being-in-myself (bytie vo mne) – naše telesné ego, ktoré sa prejavuje ako kinetická energia, chóra, túžby, gestá, zmyslová stránka, primárne kinetická energia korporeality;

being-for-myself (bytie pre mňa) – bytie sa stáva existenciou, ego objavuje svoju identitu, dosahuje istú stabilitu, prosté bytie je presahované jeho transcenciou;

being-in-itself (bytie samo osebe/v sebe) – transcendentálna kategória, odkazuje k istým normám, ideám a hodnotám, ktoré sú čisto konceptuálne a virtuálne, pričom môžu/nemusia byť aktualizované;

being-for-itself (bytie pre seba) – spomenuté normy, idey a hodnoty vedome realizované subjektom v jeho Dasein-e, abstraktné entity sa tu prejavujú v rozlíšeniach, aplikovaných hodnotách, voľbách a realizáciách, sú často vzdialené od uvedených pôvodných transcendentálnych entít.

Tarasti však v existenciálno-semiotickom uchopení tohto modelu, čiže v duchu premostenia Dasein-u a transcencie, inovatívne spája kategórie „being-in-itself“ a „being-for-myself“ do jedného pojmu „being-in-and-for-myself“ (bytie osebe a pre mňa). Ďalej tak rozvíja Greimasov model *Moi/Soi*, a to obojsmerným usúvzťažnením jednotlivých vrcholov štvorca líniou písmena „Z“. Vrchol M1 (S4) predstavuje, v odkaze na predchádzajúcu schému, kinetickú energiu korporeality, resp. potreby, gestickosť, chóru a telo; M2 (S3) identitu, osobu, zvyk, stabilitu; S2 (M3) zas sociálnu reprezentáciu, prax v spoločenských rolách a napokon S1 (M4) abstraktné hodnoty, normy a generálne kódy spoločnosti (Tarasti, 2015, s. 26 – 27):



V konzekventnom vyústení tohto tzv. Zemic modelu nájdeme mnoho línií a podnetov k úvahám o otázkach subjektu (od jeho bytia k stávaniu sa ním) a konzekvenciách našich variet subjektivity. Tie Tarasti vtelil do viacerých téz, v ktorých rieši o. i. premeny modov bytia subjektu na iný, ich dialogický vzťah, vzťah pojmu „Schein“ ku skutočnosti a pod. Semiotické sily v univerze podľa neho vystupujú v dvoch opozitných smeroch: od tela k hodnotám, od konkrétneho k abstraktnému a od hodnôt a noriem k princípu „khora“ (chóra), čo modelovo vyjadruje spomenutá schéma „Z“.

Tarasti na inom mieste poukazuje na skutočnosť, že novodobý existenciálny typ semiotického myslenia musí zo svojej podstaty reagovať na nutnosť vytvorenia nových, adekvátnych taxonomických nástrojov, ktoré by zodpovedajúco reflektovali a uchopovali procesuálne sa meniacu povahu znakov a znakových systémov, a to práve v ich esenciálne životnej situovanosti. Tematizuje preto tzv. trans-znaky, endo-znaky, exo-znaky, quali-znaky, feno-znaky, geno-znaky, ale aj pre-, akt-, post-, resp. trans-znaky (v následnosti procesov virtualizovanie – aktualizovanie – realizácia).

V metodologicky hlavnej prvej časti práce *Sein und Schein* rieši aj problém reprezentácie v semiotike. Pýta sa na zdanlivo samozrejmu evidenciu a fakt tohto, či je – a ak áno, tak aká – realita za znakmi a textami. A môžu byť ony samotné redukované len na funkciu jej reprezentovania, najmä ak sa o nej dozvedáme zväčša práve skrze ne (teda rôzne pre-/akt-/post-znaky)?⁴ Rozlišuje pritom vertikálne chápanie reprezentácie (znaky „nad“ objektmi) a horizontálne (slová odkazujúce k iným slovám, znaky odkazujúce k ďalším znakom v nekonečnom slede). V nadväznosti na Winfrieda Nötha a jeho *Handbook of Semiotics* (1995) pokladá otázku reprezentácie a jej krízy v semiotike za centrálnu. V postmodernej súčasnosti je totiž zrejmé, že znaky nemajú žiadne fixované a stabilné referenčné entity, pretože sa viažu na variabilné diskurzy a diskurzívne praktiky. Tarasti tu nastoľuje otázku samotných akostí signifikácie vs. reprezentácie, a to o. i. aj vo vzťahu k znakovému modelovaniu reality v procese semiózy, ktoré má oveľa viac inter-

⁴ Nie náhodou na tomto mieste autor pripomína stredoveký spor realistov a nominalistov, ktorý sa podľa neho vinie dejinami semiotického myslenia. Kým Charlesa Sandersa Peircea priraduje k tradícii myslenia realistov, novodobú európsku štrukturalistickú vetvu semiológie radí do nominalistickej línie. Pripomína (v týchto intenciách) názor Umberta Eca, že semiotiku možno chápať ako vedu (odkazujúc na scholastický rámeč) realistickú a empirickú zároveň.

aktívny charakter (u nás v podobnom duchu uvažoval už Anton Popovič). Tarasti si je vedomý toho, že problém relevantnosti pojmu reprezentácie sa nemôže viazať na fixný vzťah, ale má skôr meniacu sa, procesuálnu povahu. Jej referenčne pasívne chápanie mu je úplne cudzie, a to aj s ohľadom na skutočnosť, že vlastné chápanie existenciálnej semiotiky dáva do priamej súvislosti s novodobou biosemiotikou.

Práve biosemiotiku, ktorá má korene v koncepcii *Umwelt-u* Jakoba von Uexküllu a vrcholí vo filozofii Thomasa Sebeoka, predostiera ako vedeckú paradigmu otvárajúcu nové možnosti pochopenia existenciálneho vidu v semiotickom bádání. Predmetom takejto novej (neo)semiotiky už nie a nemôže byť „len“ štruktúra textu, ale aj jeho životné „podmienky“, okolnosti, čiže kontext jeho *Umwelt-u*, procesy stávania sa znakom/textom v jeho jedinečnosti, pohybe a premenlivosti, výpovednej akosti vo väzbe na jeho existenciálne zakúšanie.

Podľa Tarastihu naše reálne spolubytie textu „vo mne/pre mňa“ sa odohráva medzi dvoma pólmi sveta, medzi ktorými niet ostrej deliacej čiary: pobytom (*Dasein*) a jeho transcendovaním. Transcendencia síce leží „akoby“ mimo reality (in absencia), no sprítomňuje sa (obrazne povedané, prostredníctvom „*Da-signs*“) v našom vedomí. Teda nielen vo vedomí „mojom“, ale i vo vedomí „Druhého“. V týchto súradniciach autor interpretuje aj pojem umeleckej *mimésis* ako napĺňanie samotného zmyslu transcendovania, a to prostredníctvom komunikačne dialogického modelovania istej novej umeleckej skutočnosti *sui generis*, ktorá ovplyvňuje bytie „Druhého“ v jeho nereducovateľnej a radikálne neznámej inakosti.⁵

⁵ Téma transcendencie sa Tarasti venoval už vo svojej „emblematickej“ knihe *Existential Semiotic* (2000), pričom jej uchopenie sa miestami vyznačuje eklektickým inštrumentalizovaním rôznych koncepcií, na čo u nás poukázal Branislav Hudec (1982 – 2015) vo svojej práci *Text a tvár. Esej o etike čítania (nielen) literárneho textu* (2013; vydaná posmrtno v edícii *Sivá brada* vydavateľstva Modrý Peter v Levoči, 2016). V komparácii s ponímaním transcendencie vo filozofii a etike Emmanuela Lévinasa tu Hudec kriticky poukazuje na veľkú „svojoľvu motívov a spôsobov“ používania tohto pojmu v súčasnej semiotike. Tarastimu vyčíta nielen isté nepochopenie Lévinasa, ale aj jeho „horizontálne“ a „imantné“ chápanie tohto centrálného pojmu, ktoré pokladá celkovo za deficitné. Treba povedať, že Hudecova oprávnená kritika asi nebola ojedinelá, pretože Tarasti sa na nejednom mieste pertraktovanej práce *Sein und Schein* vymaňuje z onoho „auto-komunikačného“ modelu sebakultivácie, a to chápaním transcendencie

Z takto teritorializovanej existenciálno-semiotickej metodologickej perspektívy Tarasti tematizuje a analyzuje napríklad semiotiku rezistencie v súčasnej ére globalizácie, kulturologické otázky semiokrízy a transcencie (neraz i v odkaze na M. Foucaulta). Súčasná semiokríza podľa neho spočíva v tom, že vizuálne, pozorovateľné znaky života spoločnosti nekorešpondujú s ich imanentnými štruktúrami, strácajú *de facto* svoje izotopy, čiže svoje spojenia s ich skutočnými významami; masmédiá na tomto krízovom stave semiosféry nielenže parazitujú, ale ho i podporujú a spoluvytvárajú, simulakrovo predstierajúc pravý opak.

Pre úplnosť treba uviesť, že Tarasti sa intenzívne venuje aj problematike žánru v hudbe v postmoderne – od súvisiacich komunikačných aspektov cez transgresiu žánrov až po ich krízu –, ale aj téme tzv. lesser arts (menšie, resp. profánne umenia), a to vrátane kulinárstva, gastronómie a varenia, núkajúc isté zaujímavé, no niekde predsa len trochu problematické paralely medzi semiózou kultúry jedenia a hudobným predstavením.

Uzatvárajúc časovo veľký oblúk, Tarasti v poslednej časti pertraktovanej knihy – ako „starostlivý otec“ IASS a priamy svedok i hýbateľ súčasných dejín semiotiky – hodnotí v spätnom priereze polstoročie vytvárania organizačných platforiem a hlavných observatórií vo svete, pričom si kladie otázku opodstatnenosti tejto vednej disciplíny v aktuálnych, radikálne iných reáliách internetu a voyersko narcistickej komunikácie na sociálnych sieťach. Podľa neho je (nielen existenciálna) semiotika práve v dnešnom svete informačného smogu a kultúrneho otroctva, o ktorom väčšina ľudí nevie, že v ňom žije (S. Marcus), potrebná viac než kedykoľvek predtým.⁶

v intencióch presahu k Dasein-u Druhého, ako naznačuje jeho spomenuté chápanie *mimésis*.

⁶ Dánsky semiotik Jaan Valsiner z Univerzity v Aalborgu plným právom označil Tarastihu knihu *Sein und Schein – Explorations in Existential Semiotics* za jeho „opus magnum“. Vo svojom výstižnom texte *Finnish Baroque of Existential Semiotics: Eero Tarasti's Musical Synthesis of the Voluptuous Dance of Signs* opisuje aj kompozičné a strategicko-štylistické kvality tejto knihy ako hudobné: pripodobňuje ju k orchestrálnej kompozícii, kde všetky nástrojové skupiny (tematické časti a kapitoly) sú vo vzájomnej súhre pod kontrolou „dirigenta“.



Transgresia smr(tel'nos)ti v diskurzoch nekonvenčnej hudby

Motto:



Max Cannon (zo série *Red Meat*)

O témach smrtnosti, definitívneho ubúdania, utrpenia smerujúceho k definitívnemu zániku a ukončeniu nášho konečného pobytu, teda o ťarche umierania a samotnej smrti, resp. neuchopiteľne inakostnej fenomenality i neodhaliteľného tajomstva s ňou spojenými sa mi s pribúdajúcim vekom a s postupne nenávratne odbúdajúcim počtom blízkych ľudí nedá písať neosobne, resp. „iba“ z objektivizujúceho teoretického odstupu. Len za poslednú dekádu zomrelo nemálo mojich príbuzných, priateľov a vzácných osobností, ktorých často nečakaný odchod vyvoláva vo mne dodnes nezodpovedané otázky. Uspokojivé odpovede na ne asi nenájdem nikdy, to však neznamená, že nemá zmysel si ich klásť. Jednou z nich je aj tá z komiksového incipitu tohto textu, ktorú položil Max Cannon: „*Je tam ešte?*“... Inak povedané, je smrť neustále prítomná v „slnku života“? Pláži sa za jasným pritakaním životu neustále a podprahovo tmavý tieň mortality? Alebo to, čo je biofilné, býva od nekrofilného oddelené a vzájomne len neprestajne súperia? A čo ak sa usúvzťažňovaním životodarného vs. smrtonosného generuje nám neznáma tretia „pytagorejská“ kvalita a sila, dokonca nebudaj ona generuje ich nekonečný kolobeh a „jin-jangový“ tanec?

Sonu Shamdasani, psychológ a okrem iného editor *Červenej knihy* Carla Gustava Junga, na jej margo uvádza, „*že pokud se nějak nevyrovnáme s mrtvými, jednoduše nemůžeme žít. Že náš život závisí na tom, zda nalezneme odpovědi na jejich nezodpovězené otázky*“ (Hillman – Shamdasani, 2014, s. 8). Podľa neho mŕtvi nie sú len metaforou či šifrou pre nevedomie.

Sú prítomní v obrazoch, ktoré sa nám zjavujú, napríklad v snoch. A isto nie náhodou, prenesene aj v obraznom myslení umenia. S mŕtvymi sa takto vynárajú jatrivé existenciálne otázky, ktoré nastolili, resp. ktoré svojím životom, myšlienkami a tvorbou zanechali pre nás ako neodbytné výzvy. Môžeme ich síce „odložiť na neskôr“, no beztak si nás raz nájdú...

Osobné intermezzo

Na tomto mieste dovoľte zdanlivé – výrazne osobnejšie – odbočenie. Budem meritórne konkrétny: moja stará mama Eva, babka z Lietavy, ako sme ju volali, hoci pochádzala z kysuckej obce Skalité, ktorá zomrela pred viac než desiatimi rokmi v naplnenom živote a veku deväťdesiatich rokov, prežila veľmi ťažký život. Ako dieťa oslepla, preto nechodila do školy a ako analfabetka sa stala veľmi skoro slúžkou. Po vydaji do neznámeho kraja za neznámeho mládenca, manžela Karola, robotníka v cementárni, spolu mali, vychovali deväť detí a starali sa aj o hospodárstvo. Jej naozaj bezbrehé láskyplné obetovanie sa všetkým deťom, vnukom, pravnukom, ako aj prostú, no hlbokú vieru, dobroprajnosť a rázovitý humor som vnímal od detstva doslova ako svätosť, z ktorej vyrastajúca láska nás objíma doteraz. Prečo však musela pol roka zomierať v ťažkých bolestiach...? (Lekári nesprávne diagnostikovali, teda aj neadekvátne liečili jej ochorenie. Podobne nezmyselne nedávno zomieral aj môj strýc, výborný vidiecky učiteľ a riaditeľ základnej školy Ján zo Staškova.) Dve z jej dcér, Irma a Mária, už nežijú – prvá, žeriavnička v Ostrave, osamelá, no osvietená žena, venujúca sa najmä českej literatúre a v časoch reálneho socializmu priekopnícky aj alternatívnej medicíny, podľahla rakovine. Druhá stratila dve z troch detí: mladého vojaka z povolania Raša zavraždili „vo výkone služby“ a krásnu, no nešťastne vydatú Maňulu mlátil muž, až skončila ako alkoholička a ako bezdomovkyňa skonala na ulici. Prvý muž Márii predčasne zomrel, po mŕtvici druhého nevydržala byť vdovou v starobe ani rok. Obe sestry vyrastali temer ako dvojčky a ako tety dali nesmierne veľa do života aj mne. Mali isto neraz krásny, ale i tragický život s ešte tragickejším koncom. Možno naivná otázka, no predsa: prečo ich osud nemohol byť iný?

Okrem smrti môjho „zenového majstra“ Františka Mika a rusistu Andreja Červeňáka (môj vzťah k nim som opísal v knižke *Margonálie*; 2013) ma v posledných dvoch rokoch hlboko zasiahli náhle straty mladého filozofa

Braňa Hudeca a výtvarníka Ruda Dičku. Braňo patril k najtalentovanejším mysliteľom, ktorých som stretol, a svojím čistým, priamym charakterom nastavoval i mne zrkadlo okrem iného tým, ako v nás prebúdza hlbší záujem o filozofiu Emmanuela Lévinasa. V duchu paradigmy humanistickej etiky tohto litovsko-židovského francúzskeho filozofa nastoľoval a heuristicky nesmierne inovatívne riešil vo svojich prácach otázky, ktoré si u nás v kontexte literatúry a opodstatnenosti jej existencie kladie málokto. Tragicky zahynul pred tromi rokmi pri autohavárii vo veku nedožitých 33 rokov.

Kysucký maliar, autodidakt Rudolf Dička, postmoderne bizarný neoexpresionista, autor mnohých kontroverzných olejomalieb, svojských inštalácií s rekontextualizačným zakomponovaním predmetov zo starého, už polozabudnutého sveta Kysučanov, v neposlednom rade svojský fotograf. Jeho diela nemali nič spoločné s bezrizikovým, idealizujúcim bukolicko-komickým stvárnením Kysúc, keďže tematizovali reálnu, z oficiálnej kultúry vytesňovanú tvár súčasných Kysúc: nezamestnanosť a jej následky, démonov alkoholickéj či drogovej závislosti, duchovné vákuum, sexuálnu žiadostivosť či nehanebné pokrytectvo, bezohľadnosť i násilie v jeho rôznych súkromných aj spoločenských podobách. Dička však tieto témy vždy stvárňoval jatrivo cez seba a svoju rozpoltenosť, cez svoje pochybenia, zlyhania, spytovanie svedomia a pochybnosti. Podľahol infarktu osamelý na turzovskej staničnej lavičke vo veku 55 rokov. Braňovi rok po smrti vyšla knižne jeho výnimočná dizertačná práca *Esej o čítaní (nielen) literárneho textu* (Levoča: Modrý Peter, 2016). Verím, že raz sa dočkám aj vydania profilovej výtvarnej monografie Rudových diel. No prečo sa život oboch skončil tak nečakane a predčasne?

Môžem takto pokračovať a menovať ďalších nesmierne vzácných ľudí, ktorí nedávno navždy odišli – činorodú a nezištnú pani Helu Madajovú, matku renesančne, nebývalo talentovanej Veroniky (spolužiačky z gymnázia, ktorá zomrela pred temer tridsiatimi rokmi ako 20-ročná), špičkovú flautistku Dorothy Stoneovú z telesa The California EAR UNIT (nasledovala svojho manžela, výnimočného dirigenta a skladateľa cageovskej paradigmy Stephena L. Moska len dva roky po jeho smrti), mladého juhoafrického skladateľa Shauna Naidooa žijúceho v Los Angeles (kde sme sa stretli po prvýkrát v tamomšom rádiu Pacífica ešte pred jeho umeleckým pobytom v Nitre so spomínaným EAR Unit), legendárnu manažérku československej alternatívnej hudobnej scény Lenku Zogatovú (okrem pomoci dnes už

legendárnym moravským a slovenským kapelám spomeňme ňou zorganizovaný poloilegálny koncert Nico z The Velvet Underground v prvej polovici 80. rokov v Brne), originálneho kulturológa a politológa Ivana Dubničku (kolegu z garantovania prednáškového cyklu Interdisciplinárne dialógy) alebo Pavlíнку Hubočanovú, susedku z detstva (ktorej túžba mať dieťa napriek skleróze multiplex sa šťastne naplnila, no vyrastať ho už, bohužiaľ, nevidí...), a len nedávno taktiež predčasne zosnulého rovesníka a kamaráta Petra Važana, výborného muzikanta, člena legendárnej rockovej skupiny Demikát, niekdajšieho člena VENI, spoluzakladateľa hudobného festivalu Melos-Éthos, muzikológa a psychológa žijúceho s rodinou v New Yorku. Nedávno nás zas opustili Milan Adamčiak, Marián Varga a Zdenek Plachý, skutočne veľké osobnosti, ktoré ma umelecky a ľudsky ovplyvňovali viac, než som si to svojho času uvedomoval a vedel náležite doceniť...

Príčiny úmrtia? Väčšinou rakovina, dlhodobé ochorenia, infarkt, alkoholický kolaps, dusenie a následné zlyhanie telesných funkcií v kóme, strata orientácie, pamäti, následne nehoda, nešťastný pád. Každá z týchto ľudských bytostí bola výnimočná, jedinečná a nenahraditeľná. Samotný spôsob ich (spolu)bytia na tomto svete, vzťahy, ich práca, tvorba, ale i zdanlivo banálne spomienky na nich v každodennosti zanechali isté stopy v podobe nimi/nám kladených otázok, odkazov, výziev a znamení. Lebo aj keď ich spôsob odchodu nedáva niekedy zmysel, tie otázky význam majú – a oveľa väčší, než sme si ochotní pripustiť.

Transgresia smr(tel)nos)ti v hudbe?

Čo teda pomáha vôbec prežiť, resp. uniesť a znášať skúsenosť definitívnej, neraz traumatickej straty vnútorne spriazneného človeka? Čo človeku môže pomôcť vyrovnať sa s ňou v jatrivom pýtaní sa na ontologický status do všetkých dôsledkov neprenosného zakúšania môjho/nášho bytia? Som presvedčený, že jedným zo spôsobov tohto vyrovnávania sa je tvorba a počúvanie hudby. V samotnej existencialite hudobno-umeleckej semiózy, v jej tvorbe, ako aj v jej vnímaní sa totiž, povedané slovami Mauricea Merleau-Pontyho, zračí hlbinná vnútorná potreba vyrovnávania sa s týmto nevyspytateľne konfliktným svetom a sebou samým v ňom vrátane vlastnej smr(tel)nos)ti. V hre je vlastne hudobne artikulované hľadanie homeostázy v snahe porozumieť našej vnútorne rozporuplnej byt(n)osti. Zároveň je

však v tejto hre – a to je v nastolených súvislostiach podstatné – aj (pýtanie sa na) transcendovanie nášho konečného pobytu v istých vymedzených časopriestorových, existenciálne vždy jedinečne a inak zakúšaných, prežívaných súradniciach.

V danom kontexte diskurzov (prednostne) súčasného umenia pokladám za kľúčový pojem *transgresie*. A to o. i. práve s ohľadom na rozlíšenie toho, čo je a čo nie je skutočnou detabuizáciou tém smrti, smrteľnosti, smrteľného utrpenia, agónie, umierania a pod. Ich detabuizovanie sa totiž nemusí vôbec prekrývať s obsesívnymi formami exhibovania smrteľného násillia či estetizácie mortálnosti. Estétska amplifikácia, resp. krajná preferencia (voyeursky fascinačnej) estetickej dimenzie tematizovania, resp. hystericky bulvárneho zobrazovania rôznych prejavov (post)mortality v umení a masmédiách ide na úkor dimenzie etickej či filozoficky spirituálnej. Navyše sa nedotýkajú samotného tajomstva, mystéria tabu smrti v jej podstate – niet v nich žiadneho priestoru pre pletu, pokoru, mlčanie, dôstojnosť, ktorý si samotný traumatizujúci majestát smrti žiada.

Kľúč k detabuizácii smr(telno)sti možno nájsť v transgresii – v jej rozmanitej akosti, druhoch a stupňoch –, v jej uchopení a inštrumentalizovaní ako vyslovene radikálneho, neraz krajného porušenia istých konvencií, noriem, hraníc, mantinelov, ako zjavne kontroverzného, ba až heretického excesu. Ten môže neraz súvisieť s neverbalizovateľnými stavmi bázne, úzkosti, strachu, extázy excesu, dokonca s filozoficko-imaginatívnymi predstavami prekročenia reálnej (post)mortálnej hranice deliacej život a smrť, ako aj so subverzívne zameranou absurdnosťou, bizarnosťou či karnevalizáciou smrti. Nasledujúce príklady, resp. interpretácie niektorých druhov detabuizačných „praktík“ transgresie smr(telno)sti, ktoré nám môžu pomáhať v trápení vyrovnávania sa s ňou, sa týkajú rôznych súčasných, zväčša nekonvenčných hudobných diskurzov, čiže diel postmodernej hudby heterogénnych poetík.

Transgresia postmortálnosťou

Ľudí obchádza nielen strach zo smrti alebo úzkosť z nepredstaviteľného, neprestajného utrpenia, bolesti umierania, ale aj neistota a aj údes z toho, že nik nemá potuchy o tom, „čo (a či) bude (niečo) potom“. Nejde len o obavy z pokračovania obdobných či ešte horších stavov „po“. Des z postmortál-

neho pramení v nepreniknuteľne a absolútne neznámej, na nič známe redukovateľnej inakosti, ktorá sa so smrťou spája. Tento problém o. i. nastoľuje v notoricky známej poviedke *Jama a kyvadlo* Edgar Allan Poe, ktorej sa chopil v 21. storočí osobitý nemecký skladateľ súčasnej hudby Helmut Oehring. Roku 2010 vytvoril majestátnu melodramu *POEndulum* (2010), ktorá je súčasťou jeho 4-dielneho cyklu *GOYA*. Ide o dielo pre symfonický orchester a mužský expresívny, deklamačný mužský hlas, ktorého sa zhostil „diabolský“ David Moss, známy hlasový performer, perkusionista, ako aj intermediálny brikolér a nekonvenčný rozprávač (pars pro toto z jeho nedávnej tvorby spomeňme aspoň vynikajúcu performanciu *Wittgenstein Sings*).

Tvrdí sa, že to, čo zo svojho zorného poľa (pod)vedome vytesníte, vás skôr či neskôr „dobehe“. Spomínanú geniálnu hororovú poviedku Poea som od desivého stretnutia s ňou v detstve akosi nemienil čítať, a tak sa mi jej pri koncertnom uvedení Oehringovho diela na festivale Ostravské dny 2015 dostalo plného priehŕstia, a to v kontexte presahujúcom moje očakávania. Autor v spolupráci s libretistkou Stefanie Woerdemannovou spojili úryvky z tohto legendárneho literárneho textu s kontextom zavraždenia Federica Garcíu Lorcu na začiatku občianskej vojny v Španielsku v roku 1936 – vložili doň v strede a na konci ako dve interlúdiá úryvky z jeho diel *Las seis cuerdas* či *La sombra de mi alma*. Hoci skladateľ občas siahol, možno ironicky, k hororovým hudobným klišé, v drvinej väčšine vytvoril veľmi svojskú, impozantnú symfonickú prietrž, v ktorej sa plazil a zmietať Mossov dych berúci hlas, pohybujúci sa nielen v rozsahu štyri a pol oktávy, ale najmä vo všemožných experimentálnych polohách, vynikajúco interpretujúc oba literárne jatrivé skvosty. Postmortálne utrpenie hlavného hrdinu v *Jama a kyvadle* doslova zhmotnil vo vedomí poslucháčov, najmä ak bolo premostené so šialenstvom fašizmu. Jednoducho zažiť *POEndulum* a od strachu i nadšenia „nezošaliť“ znamená zakúsiť jednu z katarzne najpôsobivejších polôh súčasnej tvorby Helmuta Oehringa, ktorá kvalitou svojho transgresívneho prieniku do postmortality nadobudla nadčasový rozmer.

Inú polohu a verziu sondáže toho, čo súvisí so „životom po živote“, ponúka súčasný český skladateľ Ivan Acher, ktorý patrí aj medzi najžiadanejších tvorcov scénickej či baletnej hudby. Svedčí o tom celý výpočet divadelných a tanečno-intermediálnych inscenácií, ku ktorým napísal hudobné pásma pre také scény, ako sú pražské Národní divadlo, PKD – Divadlo Komédie,



David MOSS počas premiéry Oehringovho diela *POEndulum* (foto: M. Popelář).



Záber z predstavenia *La Loba* (foto: V. Kronbauer).

Divadlo Archa, Divadlo Na zábradlí, Hadivadlo v Brne, Slovenské národné divadlo v Bratislave, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, tanečné divadlo Ponec alebo Lenka Vágnerová & Company. S posledne menovaným, dnes už renomovaným telesom súčasného intermediálneho nekonvenčného tanca spolupracoval Acher aj na dvoch veľmi úspešných projektoch: *Riders* (2012, cena „Taneční inscenace roku“) a *La Loba* (2013, ocenenie „Tanečnice roku 2013“ pre Andreu Opatovskú). Osobité tanečné divadelné dielo *La Loba*, ktoré získalo ocenenie aj na prestížnom Fringe Festival v Edinburghu, som mal to šťastie zažiť v roku 2014 v bratislavskom Divadle Elledance v rámci festivalu *Focus Slovensko – Čechy*. Choreografka Lenka Vébrová v ňom voľne tematizuje prastarý príbeh o podivnej putujúcej žene, ktorá, zbierajúc a nesúc so sebou kosti rôznych dávno uhynutých zvierat a mŕtvych ľudí, bola schopná vytvárať z nich iné, bizarné i desivé, ba dokonca nanovo oživené tvory. Akoby personifikovala a niesla so sebou ťaživý osud zániku i zrodu zároveň. Výborná tanečnica Andrea Opatovská v úlohe neuchopiteľne nervnej, tápajúcej ľudskej bytosti sa tu temer po celý čas konfrontuje s touto mystickou ženou, prinavracajúcou (nežiadany) život neživému – tú v expresívnych pohybových etudách zahrála a zaspievala Jana Vébrová. Obe aktérky podávali vo svojich rolách obdivuhodný výkon, u Vébrovej však okrem celkového prejavu bolo obdivuhodné aj zvládnutie veľmi náročného speváckeho partu či perkusívnej hry na veľkej lebke tura s drevenými palicami, a to v kontexte pomerne komplikovaného half-playbacku.

Dokladom Acherovho talentu vystavať umné dramatické, sofistikovane temperamentné i desivo prekvapivé hudobné línie sú rôzne časti diela, kde kombinuje originálne polyrytmy a „acherotonálne“ harmónie, v tomto prípade akordeónu a odviazaného hlasu Vébrovej vo vymyslenom jazyku, violončela Kryštofa Leciana, bicích Miloša Dvořáčka a autorovej elektroniky (*Tribo*). Rovnako viacero invenčných hudobných plánov a zvukových vrstiev nájdeme aj v iných úsekoch (napr. v klzavo chorálových *Bones* alebo v uzatvárajúcej kóde *Burrow*), čo poslucháča udržiava v neustálej bdelosti. Navzdory neopakovateľnému zážitku z celkového silného intermediálneho dojmu z tohto nekonvenčného tanečno-hudobného diela pokladám Acherovu scénickú hudbu v tomto prípade nielen za transgresívne sugestívnu, ale do nemalej miery aj autonómnu a svojbytnú, hoci v jej podtexte cítiť naviazanosť na predpokladané „topoi“ konkrétnych výrazovo otriasajúcich tanečných intermediálnych kreácií, vyvolávajúcich duchov nových „zombie“ tvorov.

Transgresia absurdnosťou

Absurdnosť konečnosti života spätej s limitom našej smr(telňos)ti je v ume-ní postmodernej neraz artikulovaná aj absurdnosťou výrazu. Na Slovensku sa téme absurdity vo svojich projektoch, komorných i hudobno-dramatických dielach a piesňach dlhodobo venuje už viac než štyri dekády Martin Burlas. Ním umelecky artikulované polohy rozmanitých neuróz, šibeničnej (seba)írónie, sarkazmu, zaslúženého výsmechu z patetických existenciálnych tém, mrazivý až morbídny čierny humor akoby až za hranicou absurdného, a pritom nedefinovateľnú subtilnosť až krehkosť výrazu nájdeme niekedy explicitne, inokedy latentne sprítomnené tak v minimalistických skladbách z prelomu 70. a 80. rokov minulého storočia, ako aj pesničkách alternatívnych rockových skupín Maťkovia, Ospalý pohyb alebo v zhudobnení poézie Jána Ondruša v zoskupení Vitebsk Broken, ale aj – aspoň výbe-rovo – na profilových albumoch *martin burlas* (1995), *Koniec sezóny* (2004), *Sotto voce* (2009), *Hexenprozesse* (1990, rev. 2015) alebo v *Spam Symphony* na texty Nory Ružičkovej (2014/2015) a na spoločnom bizarnom piesňo-vom albume s Evou Šuškovou *Lexikón chladu* (2017).

V tomto texte je primárne reč o transgresii smr(telňos)ti, toho, čo je po nej, no nebola v ňom zatiaľ zmienka o stave „in between“, „medzi živo-tom a smrťou“, teda o kóme. Martin Burlas k téme komatických stavov sia-hol v žánri postmodernej subverzívnej poňatej opery *Kóma* (2007), ku ktorej sa interpretačne rád vraciam. Ide v istom zmysle aj o denotatívne „komatóz-ny“ typ postmodernej opery: de facto nedejové predstavenie, v ktorom takmer úplne absentujú dialógy, koloratúry či výpravnosť scénického po-ňatia. Scénu „anti-operného“ diania tvorí veľký obdĺžnikový biely „bazén“, pričom plochy okolo neho sú interiérom nemocnice. Na jeho dne je usa-dený celý komorný orchester i s dirigentom Mariánom Lejavom. V pozadí na industriálne pôsobiacich divadelných priechodoch a schodisku so zá-bradliami visia štyri plazmové obrazovky, na ktorých sa vždy po jednom občas objavujú štyri písmená K, Ó, M, A (scénografia Tom Ciller).

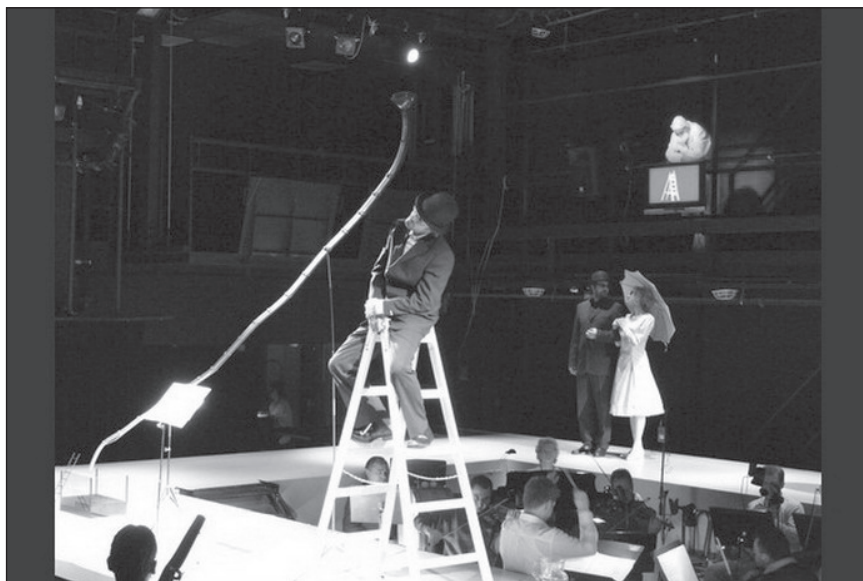
Opera sa začína pozvoľne, nenápadnou predohrou, počas ktorej sa veľmi nebadane prebúdzajú tri postavy v pohrebne tmavých oblekoch a chaplinovských „tvrdáčikoch“ na hlavách. Veľmi dôležitú úlohu popri pantomíme troch čiernych pánov hrajú nekonvenčné tanečno-pohybové kreácie Petry Fornayovej v úlohe sterilne lascívnej sestričky a ošetrovatelky.

Zdanlivá prostota a obnaženosť jednotlivých hudobných častí tejto tematicky i podtextovo „komatóznej“ opery v sebe skrýva a artikuluje istú existenciálnu neistotu a komicky trpkú (seba)iróniu. Popri prelínajúcich sa neprvoplánových akustických textúrach zaznievajú v intermezzách i burlasovsky „uletené“ digitálno-elektronické „švy“, spájajúce jednotlivé scénické čísla. Texty spevných, invenčne vedených partov jednotlivých postáv – lekára, pacientovej matky, otca či partnerky počas jeho návštevy – tvoria len aforizmy Jiřího Oliča v libretovej úprave Burlasa a dramaturga Vladimíra Zvaru. Rozohráva sa tu výrazový diapazón ťažko verbalizovateľných významov dotvárajúcich absurdnosť nemocničného prostredia, jeho nezameniteľne chladnej, no pritom vo svojich dôsledkoch „drásavej fenomenality“, evokujúcej aj „pach“ Damoklovho meča smrti, ktorý tu pomyselne visí. Všetci hlavní tvorcovia *Kómy* (réžia: Rastislav Ballek) pochopili do dôsledkov svoju úlohu v tejto alternatíve voči opere na mrazivo nezmyselnom pomedzí medzi životom a definitívnym koncom, ktorý vlastne len pomocne nazývame kóma.

Transgresia bizarnosťou

Popri absurdnosti, ktorá je vlastnou sestrou čierneho i mortálneho humoru, umelci v dotyku s témou smrti siahajú aj k šokujúcej bizarnosti, a to v rôznych varietách. Spomedzi nespočetného množstva súčasných taxonomicky ťažko zaraditeľných umelcov transgresie bizarnosťou vyberám Tomáša Vtípila a trio The Blessed Beat.

Vtípila možno vnímať ako nekonvenčného huslistu a skladateľ hudby s poetikou *sui generis*, zároveň však aj ako podivuhodného performeru, kontroverzného básnika, jednoducho zdravo drzého enfant terrible aktuálnej českej hudobnej scény. Nie náhodou si práve s ním famózný Jon Rose svojho času zahral na opustenej železničnej staničke vo Violíne neďaleko sídla Rosenbergovho múzea a nie náhodou jeho vystúpenie patrilo k tomu najlepšiemu, čo za posledné roky ponúkol nitriansky cyklus a festival PostmutArt. Ako príklad z jeho tvorby uvedme jeden z jeho posledných projektov *Syntax Error* (2013). Album pozostáva z ôsmich skladieb(?), postmoderných melodram(?), sónických „plastík“(?) a ne-piesní(?) vytvarovaných z pradiava prekvapivých polyrytmov, priestorových digitálne elektronických plôch prelínajúcich sa vo viacerých dimenziách, v ktorých sú Vtípilom



Scéna z opery *Kóma* Martina Burlasa (foto: archív SND).



Obal CD Tomáš Vtípilek: *Syntax Error* (dinn 2013).



Obal CD The Blessed Beat: *MiV* (Hevhetia 2015).

voťkané emotívne – niekedy odťažito, inokedy nástojčivo deklamované – pozoruhodné texty. Celý projekt akoby „spočutelhoval“ novú postštrukturalistickú senzitivitu definitívnej diseminácie významov 21. storočia, a to tak hudobných, ako aj slovných. Často ironizujúca mätež rytmickej pulzácie a inteligentnej elektronickej hudby tu naráža do nečakaných poínt zvláštnych veršov. Akoby sa tu všetko v istom zmysle navzájom spochybňovalo a zároveň týmto spochybňovaním kvalitatívne znásobovalo. Ako táto bizarnosť súvisí s témou transgresívneho presahovania smr(teľnos)ti? Azda najmä zdanlivým „odpútaním pozornosti“ a poukazom na neustálu „prítomnosť“ nesamozrejmostí, ktoré nás obklopujú a ktorých sme sami súčasťou – aby nám tak bola ponúknutá možnosť iného uhla pohľadu na to, z čoho máme obavy, ba až triašku.

Už samotný úvod vás prekvapí: po niekoľkosekundových chill-out tónoch huslí v štýle Kaffe Matthews nastúpi brutálne kontrastná, nervná techno pasáž s extrémnymi vulgarizmami v angličtine, husle sa však vynoria opäť, po nich aj nesúvislé útržky replík anonymného dievčaťa a napokon autorova recitácia v skladbe s názvom *Vlak*: „... *servus serve / molekuly mrdat / vlak stojí z básnických dôvodů / prosím nevystupujte.*“ Inde Vtípil naliehavosťou v kontraste so znepokojujúcim elektro(pseudo)popom pripomenie filozofujúce výkriky Vladimíra Kokoliu z legendárneho E-čka v 2. tracku *Chyba*: „... *polož mi / polož mi bratře / otázku co nejde klást...*“; alebo v 3. tracku *Slovo*: „... *slovo se pomodlilo / samo se vyslovilo / samo se pochopilo / tělem se projevílo //...co se projevuje / zřejmou zbytečností slov?*“ Vtípil samoučelne neintelektualizuje, na to je príliš sarkastický a neuchopiteľný. Tam, kde očakávate stupňovanie pornografickosti výrazu – v 4. tracku *Nech*: ... „*je vidět co je cílem / kundy se lesknou alumiem...*“ –, príde čosi iné, poeticky odlišné, „differencujúce“ – v 5. tracku *Rám*. Vo svojich novodobých elektronických „anti-piesňach“ sa pohráva s efektom miešania umrťujúcej nudy, šoku, smrteľnej úzkosti, prázdna, preplnenosti, banality, absurdnej bizarnosti a neľahkej sebareflexie, ktorá však nemá nič spoločné s „antropologicky patetickým“ sebaspytovaním. V 8. tracku *Ano sám priznáva*: „... *s lehkostí ledy prolamují / nebo pro větší dramatický efekt / s lehkostí lebký prolamují / rozpaky jsou každopádně zcela namístě.*“ Možno pri načúvaní Vtípilovho projektu *Syntax Error* niekto pocíti rozpaky, asi nielen z nožnej neistoty z neho, ale aj zo seba samého, keďže tento projekt tematizuje práve našu deficitnosť. Tak každodennú, ako aj potenciálne fatálnu deficitnosť.

V samotnej „syntaxi“ ľudskej smrteľnej byt(n)osti sa totiž tak či onak vynorí nejaká systémová „chyba“; a nik celkom nevie, hoci možno tuší, čo z toho pre nás vyplýva.

Bukowski nie je pre každého, pri jeho čítaní sa dá i povracať. Podobne aj improvizovaná hudba v sónický radikálnom alebo noiseovom vyznení nemusí a ani nemôže byť každému pochuti. Slovensko-talianske trio The Blessed Beat, ktoré tvorí náš medzinárodne agilný David Kollar (gitara, elektronika), Palo Raineri (trúbka) a Simone Cavina (bicie, elektronika) – prví dvaja sú, mimochodom, členmi veľmi úspešnej skupiny Komara s dvorným bubeníkom King Crimson Patom Mastelottom –, vytvorilo svoj album *MiV* ako „imaginárny soundtrack“ k šokujúcej poviedke Charlesa Bukowského *The Copulating Mermaid of Venice*, tematizujúc preň príznačným spôsobom fenomenalitu americkej barovej kultúry, gamblerstva, samozrejme, alkoholizmu, ale aj sexu, násilia v podobe nekrofilie (z pohľadu násilníka...). V prípade hudby The Blessed Beat ide o formu v reálnom čase vytváraných a nahrávaných improvizácií (v talianskom štúdiu Vacuum v Bologni v roku 2015), teda o záznam spontaneity okamihu, nepredvídateľných nápadov so snahou aktérov udržať svoje zvukovo-hudobné mutácie v balanse na napnutej hrazde trialógu.

Volne improvizovaná hudba sa tu pohybuje primárne na nekompromisnej báze alternatívno-rockových idiómov, avšak artikulačný slovník pod vplyvom Bukowského poetiky je tu predsa len trochu iný. Spôsob hry S. Cavina na bicích a perkusiách (enigmaticky má na obale pripísané aj *electronic texture*) ukazuje, že aj v tomto x-krát prebádanom priestore je možné byť inovatívny. Kollar s Rainerim ako zohratá dvojica sa výborne dopĺňajú v heuristike nachádzania nezvyčajných plôch a línií – nevyhýbajú sa pritom ani subtílnemu „sonic artu“, ani drsným polohám, ktoré napokon sama literárna predloha ponúka. Hráči tria ju však deskriptívne neilustrujú, skôr vytvárajú zaujímavé korelácie rôznych rizomatických, implicitne symbolických spojení s ňou. Udalostnou kolážou bizarných zvuko-tónov sa pokúšajú ísť transgresívne až niekam „poza“... Nielen poza spomínaný literárny text, ale poza mantinely binarít, v ktorých sa bežne a automaticky pohybujeme – hľadajúc tak možnosť výpovede o tom, čo je „medzi“ nimi... Akoby sa tu kládla otázka, čo je (odhliadnuc od spomínaného stavu kómy) skryté v priestore „poza“, resp. „mimo“ duality živého a mŕtveho. Hudba tohto tria,

ktorá nadobúda miestami charakter masívneho, sónicky agresívneho polyrytmického tsunami, inde zas pôsobí introvertným zvnútornením, je asi najviac sugestívna v polohách, kde dýcha práve v tomto priestore „poza/(po)medzi“, artikulujúc tak neuchopiteľnosť, nestabilitu a nepredvídateľnosť v bytnosti, ktorej sme každý ako smrteľná bytosť každodenne vystavení. Azda tu je možné nájsť kľúč k pochopeniu šokujúcej transgresivnosti, ktorá je v tomto projekte tematizovaná usúvzťažnením kontroverznej Bukowského novely a nekonvenčných hudobných improvizácií *The Blessed Beat*. Je výrazom snahy ísť možno donkichotsky, no pritom brutálne transgresívne „poza“ a „(po)medzi“ spomenutú binaritu života a smrti.

Transgresia brikolérstvom

S fakticitou vlastnej smr(tel'nos)ti alebo smr(tel'nos)ti iných blízkych ľudí sa pokúšam vyrovnávať „nielen“ skrze načúvanie hudobným dielam, ale aj prostredníctvom vlastnej hudobnej tvorby, ktorú ako Kysučan nazývam pre seba hudobným „drotárstvom“ či verejne brikolérskym komprovizovaním. Komprovizovanie (symbióza, resp. fúzia predkomponovaných a improvizovaných procesov) sa v mojej hudbe totiž s brikolérstvom prekrýva, a to aj v súvislosti s artikulovaním motívu smrti, ktorý sa – pri spätnom pohľade na moje prekvapenie – ňou vinie a vynára *de facto* od jej počiatkov. Dôvod, prečo hovorím v súvislosti s mojimi hudobnými či hudobno-intermediálnymi projektmi o brikolérstve, tkvie v rozmanitých okolnostiach, možnostiach a podmienkach ich vzniku či vytvárania. Išlo väčšinou o použitie a využitie toho, čo bolo takpovediac naporúdzi: dostupných hudobných nástrojov a technológií, hráčskych a hlasových techník spoluhráčov, ako aj mojich, ale aj textov zo zbierok poézie alebo umelecky apropriovovaných fragmentov bežných životných situácií. Bolo to tak v rôznych rockových alternatívnych kapelách, experimentálnych zoskupeniach, komorných telesách, ale aj v dialógoch neidiomatickej improvizovanej hudby priamo na pódiu. Ťažiskovo sa na tomto mieste budem venovať retrospektívne mojej ranej hudobne brikolérскеj fáze, spätjej so slovenskou rockovou alternatívou na konci 20. storočia, ktorej aktuálnosť sa v súčasnom hudobnom diskurze ukazuje aj z časového odstupu. *Transgresia smr(tel'nos)ti* v rozmanitých (aj uvedených) podobách je v nej taktiež prítomná.

Hlbšie preniknúť k téme smrti sa mi/nám darilo na československej alternatívnej scéne prelomu 80./90. rokov v pomerne známej skupine Teória odrazu. Formou hudobnej karnevalizácie smrti a šibeničného humoru sme zhudobňovali okrem poézie Petra Milčáka aj postmortálne vtipné verše Jiřího Dědečka, ale i existenciálne verše vtedy polozabudnutého básnika Pavla Suržina. Uvediem aspoň tri príklady, kde je možné vystopovať transgresiu brikolérstvom v kontexte tematizovania mortálnych motívov ruka v ruke s bizarnosťou, absurdnosťou alebo postmortálnosťou.

V skladbe *Čierne oči, čo plačete* na pôdoryse hardcorových riffov gitaristu Petra „Varsa“ Varsavika znel v speve bizarný príbeh o funebrákovi s bričkou, vracajúcom sa rutinne „zo služby“, pričom v refréne znie parodická reklama na pohrebné služby: „*Poradíme, poslužíme! / Spoluprácu prehľbíme! / Nemusíte za nami, / my prídeme za vami! / Nemusíte k nám, / my prídeme k vám!*“ Vzápätí nasleduje psychedelicky temná medzihra, po ktorej funebrák nad údermi pohrebného bubna a basovými glissandami kvíľivo spieva: „*Pomaličky, pomaličky, moja čierna kobyla! / Ešte sa my navozíme, čo smrťka nakosila...*“ (autor textu, spev a poľnica: Peter „Šteko“ Štekláč). Potemnenú atmosféru hudby dotvára na záver „spotvorený“ ironický citát z ľudovej pesničky *Čierne oči, čo plačete*, hraný na vojenskej poľnici...

V skladbe vytvorenej na báseň Pavla Suržina *Čo vravia* sme siahli k polyrytmickej juxtapozícii hard rock-punk-funku a absurdne transformovanej ľudovej melodickej (so sémantickou alúziou na pieseň *Jedna druhej rieka*), ako aj k azda najkomplikovanejšej tektonickej kompozícii v celej tvorbe Teórie Odrazu. Oddá sa citovať celú Suržinovu trýznivo katarznú báseň; jej autor bol v čase dokončenia skladby už smrteľne chorý:

*„Nech je rád, / že mu ráno čvirikajú vrabce. / Som rád.
Nech je rád, / že sa prekašlal cez takú tuhú zimu. / Som rád.
Nevystatovačný, / keď tak kamsi hľadá ako sfinga.
Ledva chodí, / ale rečami zachádza ďaleko.
Nech je rád, / keď nebude skapínať na viacrát. / Som rád.
A nech to s potešením bude, / ako keď náhle zhasne svetlo!“* (Suržin, 1989, s. 92).

Tretí príklad sa týka pomalej, tichej melodickej piesne *Tu* – in memoriam Miles Davis, napísanej tesne po jeho smrti. Z textu, ktorého autorom bol opäť Peter Milčák, vyberám: „*Smrť, čo sa skryla do trúby, / je nežná ako*

sivé holúbky. // Holúbky, ktoré zobú z dlane. // Pažravé holúbky, / večne nenažrané“ (Milčák, 2012, s. 30). Posledné dva verše v nečakanom dynamickom kontraste s ostatnými piano pasážami spevák Šteko expresívne zakričal, po čom nasledovalo ticho a následná dohra s jeho sipiacim sólom polnice.

Extrémne polohy hudobno-textového sprítomňovania smr(teľ)nos(ť)ti sú príznačné pre tvorbu našej ďalšej skupiny s gitaristom Petrom Varsom s názvom OTRAS, ktorá sa hlásila k odkazu neskorej Nirvany a Rollins Bandu kontroverzného amerického spisovateľa a speváka Henryho Rollinsa. Najmä vďaka Varsovej transgresívnej, v tom čase u nás šokujúcej poetike textov a nenapodobiteľného spevu, resp. „drásajúceho“ revu nejedna skladba nadobudla znepokojivú atmosféru hraničiacu so šialenstvom zážitku smrti. Opíšem len dve „vzorky“ z druhej polovice 90. rokov. V úvode najprv rozjasnenej piesne *Obloha* sa dozviete: „*Obloha je jasná / a ty si zvláštna. / Stojíš medzi dverami / s hlavou trocha nabok...*“, aby ste o chvíľu zistili, že tou neznámou nie je dáka žena, ale samotná smrťka „*s kosou na ramene*“, ktorú Varso vyzýva: „*Odrež moju sprostú hlavu, / nech sa váľa po zemi! / Zdvihnite ju, preboha, niekto, / nech nie je na zemi!*“ Po vygradovanom hrôzostrašnom závere vytvorenej súhrou Varsovej elektrickej gitary, perkusívnych bicích Davida Šubíka, bezpražcovej basgitary Joža Hrušku a môjho syntetizátora nasleduje „hromový pahlas“ s oxymoronovým povzdychom „*Svitaj, nože, svitaj!*“, vypožičaným veršom z moravskej ľudovej piesne.

V ramonovsky krátkej pesničke *Plúvanec* zas v rýchlom funky tempe OTRASu na hrane hrateľnosti Varso deklamuje „rúhačské“ vety:

„V pondelok pred domom / som plul po chodníku.

V utorok prišiel kamarát, / tak sme pluli spolu.

V stredu sa pridala moja žena. / Vo štvrtok plul aj televízor.

V piatok a v sobotu sme sa ožierali. / V nedeľu sme pluli v kostole.

A keď zomriem, áááá, / tak budem pluť aj v hrobe!!!“

Výrazovej akosti textu sa prispôbuje tak charakteristicky expresívny prejav Varsa, ako aj jeho takmer v chaose končiace vypäté gitarové sólo. Azda neprekvapí, že túto ani predchádzajúcu pieseň, pokiaľ viem, žiadne slovenské rádio dosiaľ neodvysielalo.

Skladby a piesne týchto kysuckých alternatívnych skupín neboli v obdobnej poetike osamotené, o čom svedčí v čase posledných dvoch dekád



Teória odrazu „pochováva“ 1. máj 1989 (foto: Z. Branická).



Obal CD OTRAS: *Kysucký postindustriál*
(y. f. w. 1998).

20. storočia nemálo albumov spriaznených slovenských alternatívnych kapiel: Matkovia, Karpatské chrbáty, Ali Ibn Rachid, Ospalý pohyb či Jesus Underground Band. Odvtedy ma ale už zaujímala iná hudobná nekonvenčná kultúra, z ktorej sa však motívy mortality nevytrácali, hoci som ich už tematizoval inak.¹

Namiesto záveru: Transgresia láskou

V nedávno vydanej publikácii *Fenomenológia stretnutia*, prinášajúcej prvé preklady F. J. J. Buytendijka a Henriho Maldineya, jej zostavovateľ a autor úvodnej štúdie i záveru Pavol Sucharek oprávnenne tvrdí, že v súčasnosti sa stále zanedbáva katarzne terapeutický potenciál umenia:

„Umenie je so svojou metaforickosťou, schopnosťou osobnostnej integrácie, facilitácie komunikácie, schopnosťou byť prostriedkom emočného uvoľnenia, sublimácie a katarzie ešte stále málo docenovanou oblasťou... Tam, kde verbálna komunikácia a racionálny postoj spravidla zlyhávajú, stáva sa proces umeleckej tvorby univerzálnym komunikačným nástrojom. Vďaka nemu sa o sebe samých môžeme dozvedieť viac než za celé roky, ktoré sme o sebe rozprávali slovami“ (Sucharek, 2015, s. 151).

To, že uvedené tvrdenie platí aj pre hudobné umenie, resp. preň príznačný typ mimésis ako nástroj veľmi osobitej tvorivej umeleckej nápodoby, t. j. vytvorenia svojbytnnej, jedinečne inak neartikulovateľnej skutočnosti *sui generis*, azda netreba zdôrazňovať, najmä keď sa ňou katarzne vyrovnávame s fenomenalitou smr(tel'nos)ti. Ak na danú skutočnosť nahliadame z pozícií

¹ V danom kontexte môžem uviesť tieto projekty: komprovizovaná hudba k legendárnemu upírskeho hororu *Nosferatu* F. W. Murnaua s komorným telesom tEóRia OtráSu (2002), alternatívny, naturalisticky deskriptívny soundtrack k videoklipu *Rock DJ* Robbieho Williama v mojom intermedialnom wrestlingu *transPOPpositions!* s prominentným americkým sextetom The California EAR Unit (2005), naša komprovizácia *Jama a kyvadlo* s Mikolášom Chadimom a Petrom Katinom (2010), pretvorené tragické slovenské ľudové balady v triu NE:BO:DAJ (2012/2015) a v neposlednom rade aj rozsiahla akuzmatická sónicko-hudobná kompozícia *Nitrianske Atlantídy* (Radiocustica Praha, 2013/2015) s apelatívne zakomponovaným (post- a pred-)apokalyptickým svetom dávnej minulosti a súčasnosti, tematizujúč smr(tel'nos)ť celého ľudského spoločenstva.

súčasnej existenciálnej estetiky a semiotiky – v ich reflexii akosti zakúšania nášho bytia, a to napríklad v intenciách lévinasovskej etiky –, potom okrem už spomínaných verzií transgresie dospejeme i k paradoxu transgresie láskou. V našej spoločnej, ako aj jedinečne osobnej histórii nájdeme (myslím) dostatok dôkazov toho, že najradikálnejšie formy transgresívneho porušovania a prekračovania spoločenských normatífov súvisia práve s prejavmi (aj seba)obetujúcej sa lásky. Myslím, že okrem známych príkladov z dejín, náboženstva, filozofie by som na tomto mieste mohol uviesť nemálo príkladov práve zo života dnes už mŕtvych ľudí, ktorých som spomenul v prvej časti textu. Ich a im vlastná transgresia vtelená do rôznych láskyplných činov v prospech druhého transcenduje a pretrváva v mojom živote de facto naďalej.

V hudobnom diskurze sa tento typ transgresie tematizuje rôzne. Jedným zo spôsobov jeho vyjadrenia sú skladby venované pamiatke nielen dotýčnych osobností, ale aj ich odkazu, plnému dôležitých výziev a otázok, s ktorým vedieme dialóg. Ako svojho času povedal Igor Stravinskij, len skutočne živí môžu s mŕtvymi takýto dialóg naozaj viesť. Na tejto archetypálnej báze dialogických pohnútok vznikol už staroveký epos *Gilgameš*, vyvierajúci zo smútku nad stratou priateľa Enkidu. Práve tejto téme venoval Vladimír Godár svoju sugestívnu komornú skladbu *Bikit Gilgames* pre bas a violončelo (1998). Z jeho tvorby v danom kontexte nemožno obísť ani hudobnú panychídu *Déploration sur le mort de Witold* Lutoslawski pre klavírny kvintet (1994) alebo monumentálne dielo *Querela Pacis* (Žalospev mieru; 2011) venované obetiam vojen.

Za seba spomeniem klavírne *Hudobné ilustrácie* k výtvarným dielam Veroniky Madajovej (2001), viachlasnú ursinyovskú pieseň *Čas je pesnička* na pamiatku jej matky Hely s básňou Jany Š. Kuzmovej (2008), skladbu *Nikde* in memoriam Braňo Hudec s textom Daniela Pastirčáka a záverečným úryvkom zo skladby *Ž(i)alm 39* (2016) alebo moju úpravu *Žltej ľalie* Mariána Vargu pre komorné kvinteto (2018), ktorá vychádza z jej prvej verzie a našej spoločnej improvizácie „pre dve klaviatúry“ (2001). V každej z týchto kompozícií vediem dialóg so živými, transcendujúcimi transgresiami láskou tých, ktorí vďaka tomu – napriek definitívnemu prekročeniu prahu smr(tel'nos)ti – pre mňa vlastne nezomreli.

Čo dodať na záver k téme smr(teľnos)ti a jej transgresívneho transcen-
dovania hudbou? Len jedno haiku zenového anonyma (Cílek, 2007, s. 4):

*„Padá dážď.
Ako ho chceš zastaviť?“*

Načúvajme mu.

Osobitá hudobno-intermediálna byt(n)osť Milana Adamčiaka

Milan Adamčiak (16. 12. 1946 – 16. 1. 2017), unikátny „endemit“ našej intermedialno-hudobnej kultúry, ktorý svojou hravou i sofistickou polymúzickosťou a rovnako svojším „zenovým“ modom (spolu)bytia ovplyvnil asi každého, koho stretol, odišiel navždy len mesiac po dovŕšení svojej sedemdesiatky. Jeho intermedialne koncipovaná a konceptualizovaná hudba, obdivuhodné grafické partitúry a notácie, rôzne inscenované zvukové inštalácie a prostredia, svojbytná experimentálna a konkrétna poézia, originálne akčné umenie či performancie, vytváranie dôležitých organizačných platforiem, ako aj množstvo zásadných muzikologických a kunsthistorických textov tu zostávajú pre nás ako otvorená výzva plná nesmierne inšpiratívnych podnetov. Zanechal po sebe obdivuhodné a jedinečné dielo, ktoré je v temer celej úplnosti a komplexnosti spracované v štvordielnej monografii M. Adamčiak & M. Murin (ed.): *Archív I. – IV.: Expo – Kopo – Nôty – Akty* (dive buki 2012 – 2016). Jej hlavnému editorovi a zároveň spoluautorovi patrí obdiv, že sa ešte na sklonku Adamčiakovho života v úzkej odbornej spolupráci s ním podarilo niečo, čo sa svojho času zdalo byť nemožné, t. j. monograficky utriediť, náležite reflektovať a usúvzťažniť v náležitých kontextoch všetky jeho umelecké a odborné aktivity. Problém totiž nespočíval len v jeho povestnom širokospektrálnom polymúzickom zábere, ale najmä v roztrúsenosti jeho diel, artefaktov, resp. často aj v stratených stopách po nich. V tomto texte sa chcem vyjadriť hlavne k Adamčiakovej širokospektrálnej a umelecky synkreticky chápanej hudobnej činnosti v preň neodmysliteľne príznačnom intermedialnom ukotvení. Reflektujú a dokumentujú ju dva zväzky uvedenej quadro-monografie: *Archív III. (Nôty) – notácie a grafické partitúry* (dive buki, 2013) a *Archív IV. (Akty) – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy* (dive buki, 2014/2015), na ktoré mienim (miestami aj formou recenzných poznámok) zamerať svoju pozornosť.

V jednom zväzku *Archívu III. (Nôty)* zozbierané a systematicky, taxonomicky adekvátne zoradené *de facto* všetky Adamčiakove zachované experimentálne a nekonvenčné grafické partitúry a tzv. notácie predstavujú

nesmierne cenný vhľad do originálnej intermediálno-hudobnej Adamčiakovej poetiky, ako aj do hlbavého muzikologického i hudobno-semiotického a estetického myslenia, ktoré sa do nej premietlo. Vo svojej kvalite a akosti ide o vyslovene jedinečnú zbierku tak z hľadiska rozsahu, ako i mnohovektorovosti impulzov, a to v zmysle postihovania a vyjadrovania istých inak neartikulovateľných hudobných procesov, obsahov, resp. metód nekonvenčných kompozičných techník. Jednotlivé „otvorené“ partitúry, notácie či tzv. hudobné listy sú publikované v základných autorizovaných kategorických oddieloch – uzavreté, variabilné a otvorené – a v systematických oddieloch (už ich samotné názvy znejú poeticky): partitúry rotabilné, kontúrové, rámcové, blokové a pásové, modelové, trojrozmerné, pôdorysové, materiálové, objektové, hudobno-priestorové, postskriptívne, kolážové atď. alebo tzv. fogli musicali, albumblätter či partitúry elektroakustickej hudby a tape music, katalógy, inventáre a i.

Ide, pochopiteľne, o ťažisko celého zväzku, avšak predchádzajú mu veľmi dôležité, logicky sklbené odborné texty, prenikajúce do podstaty. Michal Murin tu uverejnil fundovanú a obsiahlu introdukčnú štúdiu o grafických partitúrach vo svetovom i česko-slovenskom kontexte vôbec, ich vývine v priereze 20. storočia s presahmi do nultých rokov tohto storočia (vrelodporúčam ako študijný materiál pre naše vysoké školy). Po nej nasleduje jeho rozsiahly rozhovor s Adamčiakom z roku 2012 o autorových netradičných výtvarno-hudobných partitúrach a hudobnej i muzikologickej tvorbe, ktorý sprostredkúva mnoho cenných, prekvapivých súvislostí. Celok týchto textov uzatvárajú muzikologická sebareflexia samotného autora v článkoch *Notácie a partitúry* a *Hudobná grafika a grafické partitúry*, v ktorých vysvetľuje nielen operatívne pojmy, ale predovšetkým vlastnú interpretáciu ich typológie. Ich čítanie a štúdium môžu poskytnúť každému potenciálnemu interpretovi cenný kľúč k porozumeniu vizuálne artikulovaným ideám v graficko-notových listoch a následne k možnostiam ich zvukovej realizácie. Pri ich pochopení by mohla pomôcť aj myšlienka Jozefa Cseresa, ktorý ich na jednom z tzv. okrúhlych diskusných stolov k veľkej retrospektívnej výstave Milana Adamčiaka *Adamčiak, začni!* v Slovenskej národnej galérii (SNG) na jar 2017 (kurátori: Lucia Gregorová Stach a Michal Murin)¹

¹ V rámci výstavy *Adamčiak, začni!* V SNG v Bratislave sa okrem iných sprievodných akcií uskutočnil aj *Okrúhly stôl – Milan Adamčiak & nová, súčasná, experimentálna hudba*, a to dňa 25. 5. 2017, na ktorom sa okrem spomenutých

charakterizoval ako „mentálne operátory“. Tie totiž poskytujú odlišné, špecifické impulzy k inej zvukovo-hudobnej artikulácii a vedú k inakostnej, ako hovorieval Milan, „radosti z tvorby zvuku“.²

Prílohou *Archívu III.* je zvukové CD *TRANSmusic (Variations)* – ide o samotnú audializáciu, čiže sónicko-hudobnú realizáciu niektorých Adamčiakových publikovaných partitúr, grafických listov a návodov na hudobnú akciu. V interpretácii komorného, v obsadení variabilného súboru mi-65 pod vedením Daniela Mateja si možno vypočúť (v priamej komparácii s uverejnenými partitúrami) diela *Poonsoiréé, Foglio musicale 2, Adizione, Emotions, La mer, Heterophonica II* a i. Medzi interpretmi diel nahratých na koncertoch v Krakove, Chemnitzi, Žiline a Bratislave nájdete okrem D. Mateja či experimentátora M. Tótha alebo violončelistu A. Gála aj prominentných hráčov zo zahraničia M. Choloniewského, E. Rubenisa, Z. Sörésa, B. Breuera či R. Mazura.³

Temer štyristostranový *Archív IV. (Akty)*, venovaný už Adamčiakovmu intermediálnemu konceptuálnemu umeniu, rôznym performanciam, happeningom i výstavám, má predsa len inú kompozičnú štruktúru a naratívno-dokumentačnú stratégiu. Jeho dve tretiny totiž tvorí iný obsiahly rozhovor Murina s autorom. Tento dialóg v diachrónnom pohľade mapuje Adamčiakove v prevažnej miere konceptualizované, resp. konceptuálne mienené akcie, realizované i nerealizované (aj hudobno-)umelecké experimentálne projekty, na slovenské pomery neraz bizarné performancie

kurátorov ako pozvaní diskutéri zúčastnili i hudobní skladatelia Jaroslav Šťastný (JAMU v Brne) a Vladimír Bokes, filozof postmoderného umenia a konceptuálny umelec Jozef Cseres (Masarykova univerzita v Brne), špecialista v oblasti elektroakustickej hudby Juraj Ďuriš (Experimentálne štúdio SRO) a Július Fajak (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre).

² Nevýhodou *Archívu III.* je azda len menší formát vydania, ktorý hlavne autorovým rozmernejším (výtvarene úchvatným) partitúram neprospieva. Tento lapsus však vyriešilo ich nedávne exkluzívne veľkoformátové reprezentatívne vydanie v podobe albumu, resp. bibliofilie Adamčiak: *Concept & Music* (Bratislava: SNG, 2017; súčasťou je i veľký katalóg k výstave vo forme novín), ktorá bola uvedená do života na finisáži spomínanej výstavy.

³ V daných súvislostiach spomeňme aj iný výnimočný projekt českého Agon Orchestra s názvom *Typornamento*, zaslúženú poctu Adamčiakovi roku 2012 v pražskej La Fabrike, v rámci ktorej sa českí a slovenskí skladatelia Ivan Acher, Martin Burlas, Jan Jirucha, Petr Kofroň, Peter Machajdík, Marek Piaček i Petr Wajsar nechali inšpirovať jeho grafickými partitúrami a notáciami. O rok neskôr bol projekt uvedený aj na festivale Melos-Éthos a neskôršie v rámci literárneho festivalu BRaK v Bratislave v roku 2017.

a v neposlednom rade kolektívne a samostatné výstavy. Nasledujú tematicky i informačne cenné memorizácie rôznych tém: *Korene aktivít, Monoakcie*, ďalej portréty jeho niekdajších súpútnikov Jozefa Revalla, Róberta Cypricha, Alexandra Mlynárčika či jeho prvého experimentálneho súboru Ensemble comp. Stretneme sa tu aj s otvorene sebakritickými pohľadmi na vlastné pôsobenie v tzv. normalizačných rokoch sozrealizmu (koľkí z tej doby boli a sú toho schopní?) počas temer dvadsaťročného pôsobenia v Ústave hudobnej vedy SAV a externe aj na VŠMU a FiF UK v Bratislave. Spomínanie uzatvárajú časti o spolupráci s významnými umelcami Júliusom Kollerom a jeho životnou partnerkou Květou Fulierovou a o vlastnom revitalizačnom objavovaní sa na experimentálnej umeleckej scéne na prelome 80. a 90. rokov. To je už späté s novými výstavami, prezentáciami a najmä vznikom a tvorbou osobitého súboru Transmusic comp. a pôsobením Spoločnosti pre NEkonvenčnú Hudbu (SNEH), ktorú spoluzakladal.

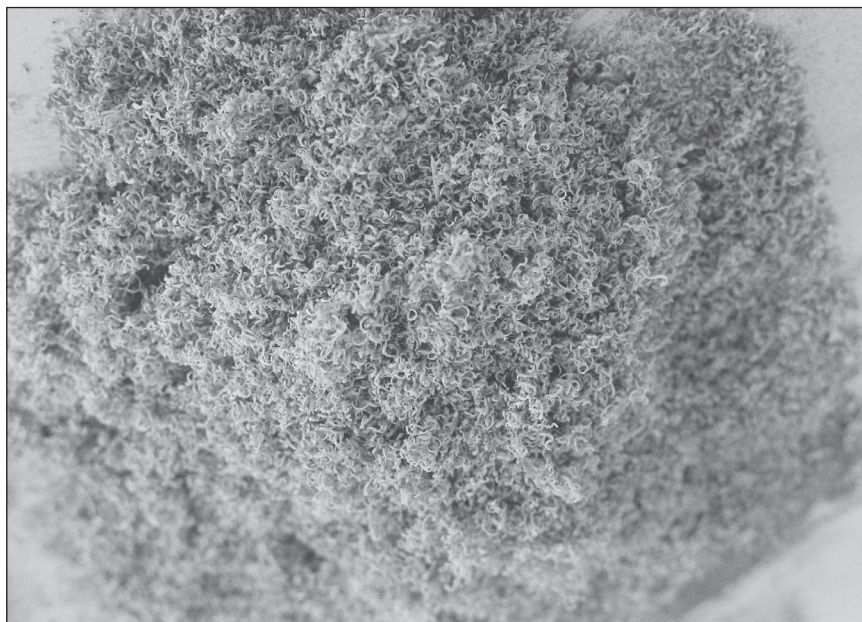
Adamčiak ako nielen nekonvenčne hudobný, ale hlavne zakladajúco konceptuálny intermediálny umelec *sui generis* vo svojich umelecky a odborne sebareflexívnych reminiscenciách nebol vôbec suchopárny, tobôž sebaadoračný. Naopak, poskytol precízne, autorsky triezve pohľady na povahu a akosť svojich činností, ktoré boli navyše neraz okorenené preň príznačnými človečenskými digresiami v podobe rôznych príbehov, postrehov, svedectiev a prekvapivých, obdivuhodných usúvzťažnení. Emanujú málo vídanú vzdelanosť, znalosť a poučenosť dobovými aktuálnymi prúdmi v umení i vede (post)moderny (v muzikológii, semiotike, filozofii, ale i v prírodných vedách) a predovšetkým nebývalo hravý údiv a vzrušenie z hľadania a nachádzania vlastných originálnych modov autenticky nekonvenčnej, čiže vnútorne slobodnej tvorby.

Tak ako iné zväzky celého *Archívu*, aj tento vhodne dopĺňajú štúdie Michala Murina. Tentoraz o spomínanom (v našich súradniciach unikátnom) intermediálnom, hudobno-umeleckom združení Transmusic comp., ktoré spolu s Adamčiakom, Petrom Machajdíkom, Martinom Burlasom a Petrom Horvátom spoluzakladal.⁴ Keďže štvrtý Archív dovŕšuje dokumentáciu dnes už, bohužiaľ, zavŕšeného Adamčiakovho diela, obsahuje okrem biografie aj

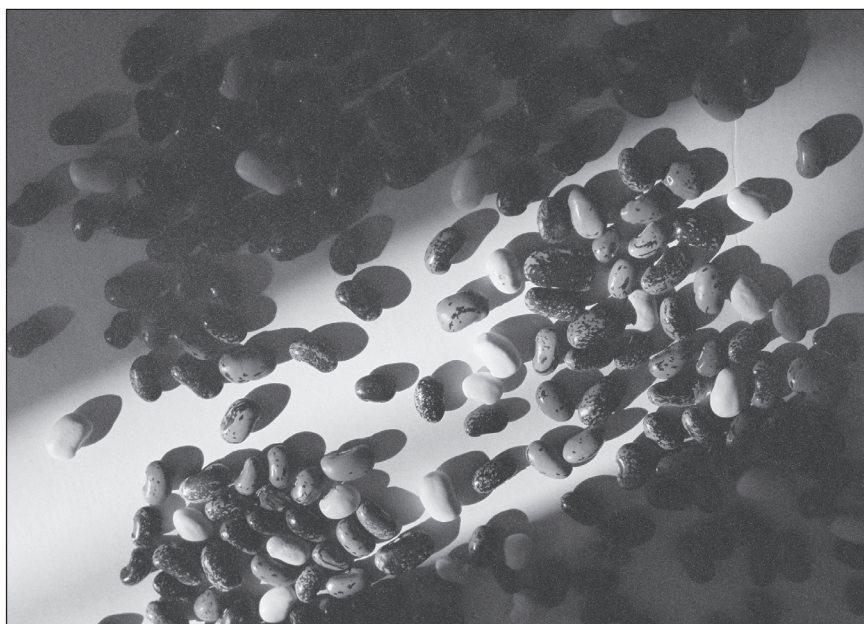
⁴ Prvá Murinova štúdia z roku 1991 je písaná na objednávku Hudobného informačného strediska a časopisu Slovenská hudba, druhá z rokov 2011/2014 objasňuje rekapitulačne rôzne kontexty súboru, rovnako aj motivácie jeho znovuoobnovenia o dvadsať rokov neskôr. Nechýba ani podrobný súpis všetkých



Z výstavy *Adamčiak, začni!* v SNG Bratislava, 2017 (foto: M. Šimek, J. Fujak).



M. Adamčiak: *Ticho po ceruzke – post-akčná inštalácia*, 1999 (foto: L. Wojciechowski).



M. Adamčiak: *Mobilná partitúra pre popolušku II.*, 2000 (foto: L. Wojciechowski).

jeho kompletnú bibliografiu, t. j. informačne cenný sumár o všetkých samostatných výstavách, participáciách na kolektívnych výstavách a festivaloch (výberovo), sólových akustických performanciách.⁵

Ako bonus je na konci opäť zaradená digitálna príloha, v tomto prípade DVD titul hudobného zoskupenia Cluster ensemble: *Dots.Lines.Shapes* (tematicky sa viažuci skôr k *Archívu III. /Nôty/*). Ide o zaznamenaný veľmi zaujímavý intermediálny koncert Adamčiakovej hudby, audiálne i pohybovo animovaných grafických partitúr v interpretácii tohto špičkového slovenského komorného hudobného telesa Ivana Šillera & Fera Királyho, doplnený o kreácie performa(k)čnej tanečnice Petry Fornayovej.

Poznámka na záver: Tento text dopisujem zhodou okolností v deň, keď sa končila v Slovenskej národnej galérii uvedená Adamčiakova výnimočná, veľká posmrtná retrospektívna výstava, ktorá sa stretla s výrazným záujmom a presvedčila (myslím) aj tých dosiaľ pochybujúcich o veľkom význame, aký jeho osobnosť a tvorba mala, má a bude mať v našej umeleckej kultúre.⁶ Ak totiž ešte nedávno bolo treba obhajovať význam jeho

koncertov a vernisážových kolektívnych performancií tohto legendárneho experimentálneho telesa, ktoré v slovenských reáliách nemalo pendanta.

⁵ Súčasťou bibliografie sú aj údaje o uvedeniach jeho hudobných a hudobno-priestorových projektov, o elektroakustických dielach a music for tape, ako aj o vydaných knihách, štúdiách, odborných textoch o jeho tvorbe či odkazy na všetky publikované rozhovory, diskografiu, filmové a videodokumenty atď. Publikácia zároveň obsahuje rôzne cenné, neraz prvýkrát uverejnené fotografie z akcií a výstav u nás i v zahraničí (napr. zo spoločných aktivít Adamčiaka a Johna Cagea v Perugii v roku 1992), grafické záznamy, reprinty, poznámky a kresby s plnohodnotnou dokumentačnou hodnotou, ktoré komplementárne obohacujú celý spracovaný verbálny a obrazový materiál knižky.

⁶ V kontexte uvedenej výstavy *Adamčiak začni!* (SNG Bratislava 2017) sa uskutočnil v Nitre 5. 4. 2017 *Deň Milana Adamčiaka*, ktorý pozostával z troch častí. Najprv sa dopoludnia na brehu rieky Nitra odohrali tzv. *Zvukové (pre/do)hry*, v rámci ktorých sme spolu so sestrami Janegovými zo ZUŠ J. Rosinského a študentmi FF UKF realizovali interpretácie, resp. citácie niektorých jeho i ním inšpirovaných konceptuálnych akcií. Popoludní sa uskutočnilo vedecké sympóziu *Sondáž Adamčiaka* na Katedre kulturológie FF UKF, kde so svojimi referátmi okrem mňa vystúpili Michal Murin, Ivan Šiller, Fero Király a Ondrej Veselý. Podujatie zavŕšil v Univerzitetnom tvorivom ateliéri FF UKF koncert s názvom *Adam-či-ako?!*, na ktorom hráči Cluster ensemble, tria NE:BO:DAJ, VENI a DDR interpretovali Adamčiakove rané i neskoré grafické notácie a experimentálne partitúry. Na záver sa premietol film o jeho živote a tvorbe *Muzikológ a tvorca* (réžia: A. Kojnok, 2008).

„donkichotstva“ v prostredí „veterných mlynov“ nášho akademického pokrytectva či vyprázdneneho snobizmu, dnes sa javí modus jeho byt(n)osti a zástoj vo vytváraní originálneho hudobno-intermediálneho umenia u nás ako nezastupiteľný, na čo poukazuje spomínaný Jozef Cseres v texte *Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda*, nekrológu napísanom tesne po Adamčiakovej smrti:

„Poháňaný rituálnou vôľou tvoril bez ohľadu na konvencie, nechával sa pohltiť procesom i médiom a zaslepený tvorivým aktom nedbal na zaužívané spôsoby a princípy reprezentácie. Zámerne miešal médiá a spochybňoval zaužívané uhly pohľadu. (...) Bol vždy ľudskejší než prostredie okolo neho, ktoré dokázal nakaziť všetkým možným len nie bezprostrednosťou a úprimnosťou. Hoci sa nesnažil byť mimoriadny, mimoriadnosti sa zbaviť nedokázal celý svoj život. Jeho autentické umenie sa navždy zapísalo do dejín svetovej kultúry, našťastie je už zdokumentované, a tak sa k nemu budeme môcť stále vracáť“ (Cseres, 2017, s. 31).

Osobné post scriptum

Skutočnosť, že som poznal Adamčiaka osobne, mala za následok, že pri čítaní a listovaní jednotlivých (najmä posledných dvoch) diel jeho *Archívu* sa mi nevdojak vybavovali mnohé situácie, ktoré som s ním prerývané zažíval v priebehu takmer tridsiatich rokov. Ako elév počas štúdia hudobnej vedy a estetiky na FiF UK v Bratislave som si zapamätal, ako nám koncom 80. rokov zasvätené prednášal o hudobnej moderne, nesúc vždy pod pazuchou veľký kotúčový magnetofón s unikátnymi nahrávkami (*pars pro toto* lepšiu prednášku o Debussym som nikdy nezažil); nezabudnem ani na prajnú konzultáciu o improvizácii u neho na SAV-ke, resp. na ním inteligentne moderovanú diskusiu s Olivierom Messiaenom v Hudobnom fonde.

V druhej polovici 90. rokov, keď som sa o SNEH-u dozvedel paradoxne okľukou cez umelcov z brnianskej Sklenenej louky, spoznal som viac jeho nepredvídateľne neviazanú polohu. Napríklad na ojedinelom – pamätanom – projekte *Left Hand of the Universe* v šamorínskej synagóge (1997), kde spolu so Zdenkom Plachým a Murinom oživovali v rámci galerijnej inštalácie *The Piano Hotel* rozmanito zruinované klavíry. Milan tam o. i., sediac na struníku svojho niekdajšieho klavírneho krídla, rozprával príbeh o jeho

zničení (a o tom, ako na neho kedysi spadol a zavalil ho v byte), aby onedlho nato nečakane citoval fragment zo známej fluxusovej de(kon)štrukcie klavíra tým, že udieral sekerou do dreva iného klavírneho korpusu. Na vernisáži po dlhom čase prvej Adamčiakovej samostatnej výstavy *Partitúra a koncepcy* v Galérii K49 na vrchole novozámockého paneláka (1998) som užasnuto spolu s jej kurátorom Jožom Cseresom načúval jeho pútavému, sčasti mystifikačnému viac než dvojhodinovému(!) autorskému príhovoru (po jeho dokončení sme v galérii osameli len my traja, nik iný ho nevládal tak dlho počúvať). Potom cestou v daždi do hostinca sa na mňa nečakane obrátil: „*Julo, nemáme na Slovensku vôbec spracovaný mestský folklór! Je to robota na 30 rokov... Ideš so mnou do toho?!*“

Stretnutia s ním a jeho jedinečným intermediálnym umením pribúdali najmä po roku 2000, či už na ďalšej nesmierne zaujímavej samostatnej výstave v Nitrianskej galérii (2000, kurátor: R. Gregor), ktorú som dal nafotiť svojmu študentovi Lukaszovi Wojciechowskému, na Sound Off festivaloch v Nových Zámkoch (1998, 2002), na podujatí Art in Windows v Nitre (2001), resp. na autorskej prezentácii OSUM v miestnej synagóge (2004). Na inom (jednodňovom) festivale *Opak je pravdou* v Empírovom divadle v Hlohovci, venovanom ex post jeho šesťdesiatinám (2007), sme na neho museli všetci hodiny čakať, kým ho Murin z auta doslova vyniesol na chrbte až do sály. Cestou mu vypadla topánka, ktorú som zodvihol a potom som mu zahral svoju skladbu *Adam-či-ako?!* s grafickými partitúrami vytvorenými z pôdorysu jeho tváre. Poďakoval sa mi hneď po nej najprv slovné a vzápätí príznačne „zenovým“ gestom – pred všetkými buchol svojím čelom do môjho... Koncom roku 2010, pred košickým koncertom pre Rádio Devín, keď som o. i. za jeho prítomnosti dirigoval jeho *Transfigurazioni* v podaní komorného telesa Žena s blchou, sa mi sťažoval, ako po noci strávenej na slame v studenej požiarnej zbrojnici takmer nevstal. Nevedel som, že bol práve čerstvo deložovaný z domu v Podhorí... V ten večer som vyzval divákov, aby počas poslednej časti mojej skladby *Co(n)ver – Diver – Over – Ver* robili to, čo sa na koncertoch zväčša nepatrí (mohli napríklad telefonovať, jesť, rozprávať sa, šuchotať, vĺzgať mobiliárom a pod.). A tak Milan, keď nastal ten čas, v priamom prenose vysielania na Devíne zdvihol jednou rukou spod seba umelohmotnú stoličku do výšky a šmaril ju s hlukom o zem vedľa nás tak, aby sa nikomu nič nestalo... Veľmi príjemne sme si potom posedeli a diskutovali s ním, Jurom Vajóom i niektorými členmi Lesných

spevákov a Transmusic comp. Petrom Machajdíkom, Zbyňkom Prokopom a Ondrejom „Bandy“ Jurínom, ktorí na koncerte tiež účinkovali.

Nemôžem zabudnúť ani na Milanovo účinkovanie v dvoch ročníkoch nášho PostmutArt Festu v Nitre. Jednak na výborné vystúpenie s Transmusic comp. (2011) a neskôr na festivalovom dni *Pocta Adamčiakovi* (2014). Po Murinovej prezentácii *Archívu I. – III.*, ktorú občas jadrne paralelne komentoval (mimochodom, rovnako ako v závere Kojnokovho filmu o ňom), sa ujal slova a violončela v minimalistickej performancii. Potom sme s triom Ne:bo:daj a hosťami (Ondrejom Veselým s Petrom Šimánskym) pod jeho dohľadom hrali a premietali mnohé jeho grafické partitúry (spomínam to pre úplnosť i preto, že *Archív IV.* toto podujatie nespomína). Adamčiak zostal napokon s nami počas oboch dní festivalu, ktorý ho celý veľmi zaujal a v kuloároch ho aj patrične aforisticky reflektoval. Spolupráca s naším triom vyústila o rok nato do nahrávok niektorých skladieb na druhom albume (2015), ku ktorým v Galérii Krokus nahovoril úryvky zo svojho textu *Pár slov o J. C.* ešte z čias Cageovej návštevy v Bratislave. Ich výsledné tvary odobril na návšteve mojej rodiny u neho v Banskej Belej; zrazu vyniesol von jednu kartónovú škatuľu s hračkami, jeho hudobnými nástrojmi z nedávneho japonského turné, aby ich umyl vo vode, nech sa vraj naša malá Johanka má s čím hrať...

Vybavuje sa mi jeho filigránska, mierne zhrbená postava a najmä potmehútsky, múdry, v očiach iskriaci úsmev. Dobroprajný človek *sui generis*, jedinečný intermediálny umelec *sui generis* a originálny teoretik *sui generis*. V istom zmysle nás presahoval všetkým, čo robil – ako zemitý lip-tovský „bódhisattva“, ktorý sa vymyká snobsky akademickému uchopeniu. Som vďačný osudu za náš vzájomne prajný vzťah Majstra a celoživotného žiaka. Učiť sa z toho, akým bol, čo vytvoril a napísal, sa totiž môžem neustále. Nikoho podobného som nestretol a ani nestretnem.

Bolo mi naozaj nesmiernou ctôu poznať Adamčiaka a mať možnosť s ním občas byť, teda „zdieľať“ spolubytie – niekedy „len“ mlčaním a načúvaním, inokedy zhováraním sa a príležitostne i spoluprácou. Tie neopakovateľné chvíle (ba – paradoxne – i tie, ktoré som priamo nezažil) sa mi môžu vyjavovať aj vďaka jeho autorizovanému kompletnému *Archívu I. – IV.*, ktorého hodnota, tak ako aj celého jeho obdivuhodného diela, sa časom isto ešte viac zúročí...

Akoby som ho počul: „Howgh!“

Improvizácie Mariána Vargu – hudba vnútornej slobody

Marián Varga... Čo všetko toto meno, pojem a skutočná legenda v nás vyvolávajú. V prvom rade asi tie asociácie, ktoré sa nám spájajú s najväčšími osobnosťami v dejinách našej hudobnej kultúry vôbec. Svojsky originálny hráč na klávesových nástrojoch, inovátor hry na Hammond organe, medzinárodne rešpektovaná hviezda art rocku, ktorá v ére nastupujúcej paradigmy subverzívnej postmodernej premostovala v intenciiach zachovania kontinuity dovedy od seba oddeľované svety tzv. vážnej hudby (fixovanej v racionálne riadených notových zápisoch partitúr a viazanej na ich prísnu interpretáciu) a populárnej, vrátane rockového bigbitu (založeného na memorizácii a čare muzicírovania). Ako osobitý skladateľ mal zriedkavú danosť vytvárať pôsobivé, štýlovo a žánrovo vzájomne komplementárne hudobné formy (transžánrové kantáty, suity i piesne a rôzne komorné, súborové či orchestrálne kompozície) vyznačujúce sa práve symbiózou oboch týchto hudobných svetov. Je známe, že so svojim hudobným zoskupením Collegium Musicum sa hlavne v prvej polovici 70. rokov 20. storočia originálnym spôsobom podieľal na kreovaní svetovej progresívnej rockovej hudby, ktorá tvorivo rekontextualizačne odkazovala na dedičstvo európskej písanej hudby. Koniec koncov Varga aj vo svojej neskoršej sólovej tvorbe s obľubou siahal k metóde portretovania hudobných modelov z minulosti, no menej známa je už skutočnosť, že so sebe vlastným zaujatím sa kontinuálne venoval aj improvizácii.

Na sklonku toho leta, keď Marián Varga (29. 1. 1947 – 9. 8. 2017) navždy odišiel do hudobného neba, som si znovu vypočul takmer všetky jeho platne, ktoré som mal už vnútorne osvojené a „zadefinované“ – tie časom overené z obdobia Prúdiv, Collegium Musicum, no aj rôzne komorné a sólové projekty. A musím priznať, že som neraz zostal prekvapený až udivený, čo všetko som kedysi „prepočul“ a aké súvislosti v unikátnej logike Vargovho hudobného myslenia mi unikali. Parafrázujúc myšlienku Ludwiga Wittgensteina z jeho *Rozličných poznámok*, výraz ľudskej tváre spočíva v nevypočítateľnosti, paradoxne však, aj v prípade načúvania notoricky známej skladby s odstupom času – i keď vieme, čo bude nasledovať –, nás jej „mimika“ a „posunky“ môžu prekvapiť. Zdanlivo známe hudobné procesy sa tak zrazu môžu javiť inak a nadobudnúť iné, „posunuté“ významotvorné vyústenia.

V rozsahu tohto textu nemôžem a ani nemienim obsiahnuť všetky nepredvídateľné prekvapenia, ktoré som pri opätovnom načúvaní Vargových albumov zažil. Zameriam sa, ako naznačuje názov, primárne na tie aspekty Vargovej hudby, ktoré súvisia s jeho svojskou situovanosťou a prístupom k improvizácii, a to vo vybraných žánroch a obdobiach.

Od počiatku existencie skupiny Collegium Musicum boli inštrumentálne improvizácie prirodzenou súčasťou niektorých jej skladieb, či už Vargu samotného, alebo jeho spoluhráčov Fedora Freša, Dušana Hájeka a i. V komparácii s hráčmi na klávesových nástrojoch zo svetovo známych skupín Keithom Emersonom (The Nice, ELP), Rickom Wakemanom (Yes) alebo Johnom Lordom (Deep Purple, Whitesnake), ktorí často virtuózne „preludovali“ v rámci idiómov špecifických štýlov progressive rocku, art rocku a hard rocku, Varga z ich radu vedome vybočoval. S príznačným dôvtipom inklinoval skôr ku kontrastným, hudobne duchaplným „schválnostiam“ a nečakaným, paradoxným výrazovým pointám. K slovu „dôvtip“ pri charakteristike akosti Vargovho spôsobu improvizovania nesiaham náhodou, je v ňom totiž skrytý aj rozmer „vtipu“. Ved' tak ako človeka spoznáš nielen po reči, ale i podľa jeho humoru, tak o hudobnej inteligencii hudobníka, improvizátora nemálo vypovedá práve miera a akosť (dô)vtipu, ktorý sa v jeho hre prejavuje. V tomto kontexte si stačí spomenúť na niektoré Vargove sóla v skladbách z albumov Collegium Musicum: *Konvergenie* (1971), Collegium Musicum: *Live* (1973) a Marián Varga & Collegium Musicum (1975).

Improvizácia zohrávala dôležitú úlohu v tvorbe Mariána Vargu aj v ďalšej etape, spätej s posledným autorským projektom zastrešeným značkou Collegium Musicum, dvojalbumom *Divergenie* (1981), a to v niekoľkých polohách. Jednak v zaužívanej podobe pomerne krátkych sól nad pôdorysom ostinát a groovov skupiny, ale najmä v štruktúrne oveľa významnejšej úlohe a nosnosti, resp. vysokej miere autonómnosti. Mám namysli voľne improvizované plochy kontemplatívneho dialógu Vargovho klavíra, resp. syntetizátora a akustickej gitary Luboša Andršťa v skladbe *Interlúdiá*, ktoré vyznievajú i dnes veľmi zaujímavo a sviežo. Dokonca aj v asi najväčšej orchestrálnej kompozícii Mariána Vargu *Musica Concertante*, ktorú vytváral v spolupráci s Vojtechom Magyarom¹, prisudzuje zvláštnej Andrštovej

¹ Vojtech Magyar (1959), skladateľ a huslista, ktorý vzápätí po dokončení svojho dielu aranžérskej a spoluautorskej práce na *Musica Concertante* emigroval

gitarovej improvizácii v niektorých častiach (*Dialóg*) významnú rolu ako organickej súčasť výsledného tvaru danej časti kompozície.

Prvky improvizácie, ktorá sa výrazne vzdaluje od akýchkoľvek žánrových idiómov, nájdeme aj na prvom Vargovom sólovom, na svoju dobu výrazne nekonvenčne poňatom albume *Stále tie dni* (1984). Okrem emblematickej *Vežovej hudby*, ktorá sa odvtedy stala trvalou súčasťou jeho repertoáru, tu nachádzame predovšetkým akési „amalgámy“ kompozície. Sú totiž výsledkom symbiotickej mutácie predkomponovaných častí a voľne, slobodne improvizovaných plôch v istom špecifickom pomere racionality a intuície. Varga sa tu preorientoval na zvuky syntetizátorov, polyrytmy perkusívneho automatu Roland drums, ba cez vokoder dokonca aj spieva. Až na niekoľko častí, v ktorých hosťujú Ladislav Lučenič (el. gitara), Peter Smolinský (akustická gitara) a Pavol Kozma (perkusie), vytvoril Varga v štúdiu *de facto* sám jeden z najexperimentálnejších albumov vydaných pred rokom 1989 v bývalom Československu.

V tomto období prvej polovice 80. rokov minulého storočia však ide Varga ešte ďalej. Na sólových vystúpeniach sa totiž začína venovať úplne voľnej, tzv. neidiomatickej improvizácii ako rovnocennej metóde „vynachádzania hudby“ priamo na pódiu pred publikom. Bol v tomto prístupe u nás vlastne ojedinelý a pravdepodobne (ak odhliadneme od predsa len konceptuálne koncipovaných solitérnych akcií Milana Adamčiaka) úplne prvý hudobník na Slovensku, ktorý sa začal oddávať tomuto paradigmaticky inému typu improvizácie – alebo, ako mu sám paradoxne hovorieval, „komponovaniu v okamihu“. Neprístupoval k nej totiž ako eskamotérsky virtuóz, ale ako improvizujúci skladateľ, experimentujúci a hľadajúci „tu a teraz“ nové, nečakané hudobné tvary a ich z významnenia. Spomeňme aspoň dva historické záznamy tohto druhu „balansovania“ na vysunutej hrazde „komponovania“ totálnou improvizáciou: nahrávku *P. P. S...* z vernisáže výstavy

do Rakúska, prijal v exile meno Béla Fisher. V roku 2017 upravil pôvodnú partitúru, určenú pôvodne len pre štúdiovú nahrávku, do koncertnej verzie. 11. októbra 2017 sa tak mohla uskutočniť s odstupom tridsiatich šiestich rokov koncertná premiéra tejto efektnej a sugestívnej kompozície na Bratislavských hudobných slávnostiach v naštudovaní Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu pod taktovkou Mária Košíka a skupiny Collegium Musicum (prvýkrát bez M. Vargu) v zložení Fedor Frešo (basgitara), Martin Valihora (bicie), Andrej Šeban (el. gitara), Vladislav Šarišský (Hammond organ a klavír).

Archeologické pamiatky a súčasnosť z roku 1986², ktorá bola zaradená ako bonus na CD reedíciu platne *Stále tie dni* (1997), a videozáznam vystúpenia na festivale Čertovo kolo 1989 v Bratislave, kde sa Varga prejavuje v jednej zo svojich najradikálnejších polôh³.

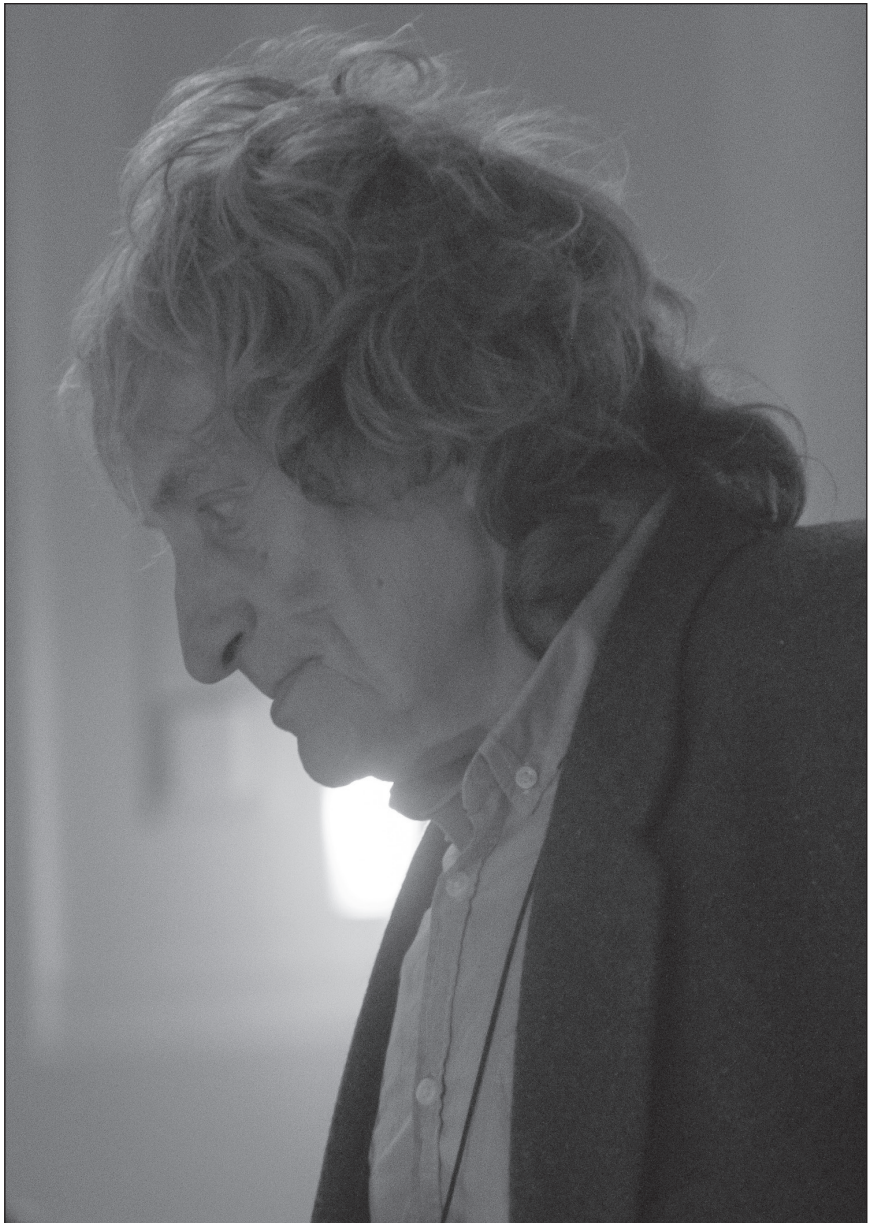
Prečo hovoríme o paradigmatickej inakosti tohto druhu improvizovanej hudby? Pochopiť a akceptovať ho znamená vychádzať z iného chápania ontologického statusu bytia umeleckého diela než toho, ktorý je spätý s predstavou vytvorenia „dokonalého“ artefaktu. Tu nejde o demonštráciu fakticity bytia, ale skôr o artikuláciu jeho procesuality v súradniciach fenomenality jej priameho zakúšania, resp. bezprostredného zažitia udalosti pominuteľného diania. Nemecký muzikológ a kontrabasista Peter Niklas Wilson, ktorý o. i. spolupracoval s Anthonym Braxtonom, vo svojej knihe *Hear and Now (Úvahy o improvizovanej hudbe)*, vychádzajúc z myšlienok Viléma Flussera, vyvodzuje dva zásadné aspekty estetiky improvizovanej hudby: aspekt mimovoľného spôsobu života (ktorý nie je orientovaný na zhotovenie diela ani na sprostredkovanie akéhosi „posolstva“) a aspekt existenciálneho stavu sebaspoznania a identity (ktorý v sebe zároveň nesie sakrálnu zložku) (Wilson, 2002, s. 35).

Táto charakteristika sa, mimochodom, nevzťahuje len na tvorca improvizovanej hudby, ale i na jej poslucháča. Ten sa v jej načúvaní stáva priamym svedkom vznikania a tvarovania vopred neodhadnuteľne sa dejúcich zvukovo-hudobných procesov, a teda aj rovnocenným partnerom tohto špecifického druhu hudobnej dialogickosti. Nie je žiadnym tajomstvom, že Marián Varga pristupoval – a v rozhovoroch o tom otvorene hovoril – k poslucháčovi „s pocitom seberovného“.

Naďalej sa príležitostne, no s príslovečnou zaujatosťou venoval čaru a riziku nepredvídateľných improvizácií na prelome 20. a 21. storočia aj

² Uvedená improvizácia je inšpirovaná ornamentom na okružnici zachovanej nádoby bukovohorskej keramiky z výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť*, ktorú zorganizoval Ladislav Snopko (aj ako archeológ) v roku 1986. Ornament bol prekreslený do lineárnej podoby, resp. ako grafickú partitúru ju okrem Mariána Vargu dostali za úlohu „zhudobniť“ aj iní umelci, napríklad jazzová experimentálna speváčka Jana Koubková alebo významný perkusionista Alan Vitouš.

³ Časť záznamu Vargovho koncertu, kde improvizuje aj s jazzovým hráčom na bicích a perkusiách Jozefom „Dodom“ Šošokom, na festivale Čertovo kolo 1989 v Bratislave je prístupná na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=MdyADRQJ6M4> (26. 11. 2017).



Marián VARGA (2013) (foto: A. Pleštinský).

v dialógoch s inými hudobníkmi. Napríklad s husľovým virtuózom Petrom Michalicom (1991 na veľkom summite *Východ – Západ* v Bardejove), s legendárnym spevákom a gitaristom Vladimírom Mertom (na CD *Stabil – Instabil/Cestou k...*, 1992), dlhodobejšie s gitaristom Andrejom Šebanom (realizované nahrávky nie sú dosiaľ zverejnené), s výnimočnou speváčkou a huslistkou Ivou Bittovou (ku ktorej skladateľskej erudícii a výnimočnej muzikálnosti prechovával nemalý rešpekt), s bubeníkom Pavlom Fajtom (hostovanie na CD *Souhvězdí Santini*, 2009), epizódne so skladateľom a hráčom na syntetizátore Martinom Burlasom, s jazzovým perkusionistom Jozefom „Dodom“ Šošokom, v duách s violončelistami Jozefom Luptákom, Eugenom Prochácom, Janom Kavanom, multiinštrumentalistom Júliusom Fujakom, v neposlednom rade aj s Otomom Yoshihidem, jednou z popredných osobností japonskej scény experimentálnej hudby (na festivale Večery novej hudby 2000). V tomto období Varga nachádzal zmysel aj vo vystavovaní sa dobrodružstvu kolektívnej improvizácie, resp. ako sám hovorieval „hudobným happeningom“ so skupinou Ash Band, súborom Vapori del Cuore alebo zoskupením tEóRia OtraSu.⁴ Bolo by zaujímavé publikovať, resp. vydať niektoré pozoruhodné zachované nahrávky z koncertov Vargu a uvedených osobností či telies, ktoré by mohli dotvoriť jeho umelecký obraz a profil. Mohol by tak byť obohatený o verejnosti nie celkom známou polohu inakosti a najmä osobitosti jeho hudobného myslenia v jeho mode improvizovania, v istom zmysle hudby úplnej vnútornej slobody.⁵ Vargov vklad a prínos v oblasti slobodne voľnej, neidiomatickej improvizovanej hudby u nás je totiž neodškriepiteľný, hoci dosiaľ čaká na relevantnú

⁴ Fragmentsy zo sólových improvizáčnych Vargových vystúpení sú použité aj v novom dokumentárnom filme Sone Maletzovej *Varga* (2017). Ukážky z jeho spoločných koncertov s hráčmi zoskupenia tEóRia OtraSu (2001/2002) boli odvysielané v relácii Melánie Puškášovej *Stretnutie nad partitúrou* v Rádiu Devín 25. 11. 2017. Niektoré sú zaznamenané aj na CD tohto telesa *Bábkový režim zvu-ku* (Animartis 2002), resp. na mojom albume *Úchytkom* (Hevhetia 2008).

⁵ Motívy z Vargových improvizácií na pôdoryse prvej verzie jeho skladby *Žltá lalia* (2001) zazneli v úprave pre komorné trio NE:BO:DAJ (Július Fajak – aranžmán, syntetizátor, spev; Jana Ambrózová – spev, husle; Andrej Pleštinský – akordeón) a hostí (Gabriela Vermelho – spev, kvinton; Jan Kavan – violončelo) 29. 1. 2018 v Skalici na spomienkovom koncerte *Marián Varga 70+ 1*. Sólovo som nimi otvoril pietny koncert 18. 3. 2018 v Nitre na počesť novinára Jána Kuciaka a jeho snúbenice, archeologičky Martiny Kušnírovej, ktorých úkladná vražda otriasla celým Slovenskom.

reflexiu a náležité docenenie v zodpovedajúcich kontextoch, z ktorých niektoré tu boli už naznačené.

Skladateľ, violončelista a klavirista Cornelius Cardew, významná osobnosť legendárneho zoskupenia AMM, kedysi formuloval sedem cností improvizujúceho hudobníka: jednoduchosť – integrita – pokora – tolerancia – pripravenosť – identifikácia s prírodou – akceptovanie smrti. Myslím, že jedinečný hudobník a skladateľ Marián Varga bol ich nositeľom a v stave bytostne totálneho pohrúženia živou hrou improvizácie ich napĺňal vrchovitou mierou.

Osobné post scriptum alebo Hommage à Marián Varga

Varga ovplyvňoval svojím modom bytia vnútornej slobody v hudbe i osobnom žítí – ktorým sa vymykal sivému konformizmu a vzpierať akýmkoľvek pokusom o jeho definovanie – minimálne dve generácie; mal som šťastie, že do jednej z nich, tej mladšej, patrím. Do kontaktu s jeho hudbou som sa dostával nevedojak vlastne už v detstve: asi ako každý v znelke televíznej relácie *Nad listami divákov*, v ktorej znel úvod z jeho *Hommage à J. S. Bach*, v odvysielaných piesňach z výborných, pre mňa vtedy ešte neznámych albumov *Zvoňte, zvonky*, *Zelená pošta* a *Na II. programe sna* s Pavlom Hammelom (kamera zachytávala radšej jeho vysmiatu tvár než ku klávesnici sa chýliaceho bizarného „Lizsta“ chuligánskeho výzoru s prepadnutými lícnymi kosťami) či vo vianočných pásmach s jeho čarovnou novoročnou kantátou *PF 1972*. Po tom, ako som sám začal hrať vážnohudobné kusy na klavíri v LŠU a rock v chalanských kapelách, som jeho hudbu už vyhľadával cieľene – a udivene jej načúval... Zasiahnutý predčasnou smrťou výnimočne nadanej spolužiačky Veroniky Madajovej na Silvestra '87 som nebol schopný niekoľko mesiacov normálne „fungovať“, až ma do života vrátil doslova zázrak slovenskej hudby – Collegium Musicum: *Konvergenie* (1971)... V čadčianskej knižnici som natrafil na úžasný dvojalbum na svoju dobu nezvyčajnej juxtapozície štyroch kontrastných druhov hudby – art-rocková suita vychádzajúca z témy Rímskeho-Korsakova, spomínaná vianočná kantáta, krásne *Piesne z Kolovrátku* a úchvatná elektroakustická skladba *Eufónia* na záver –, ktorý nahral vtedy len dvadsaťštyriročný(!) Varga so svojimi rovesníkmi basgitaristom Fedorom Frešom, bubeníkom Dušanom Hájekom a gitaristom Františkom Griglákom. Čím náročnejšej hudbe som sa postupne

prakticky a neskôr i teoreticky venoval, tým viac som z diaľky obdivoval Mariánove rozhodnutia opúšťať zabehané trate: na ďalšom polyštýlovom veľdiele *Divergencie* s orchestrálnou skladbou *Musica Concertante* v inštrumentácii Vojtecha Magyara (1981), ako aj na prvom sólovom bizarnom, do-siaľ nedocenenom albume *Stále tie dni* (1984), nehovoriac o jeho spomínaných originálnych voľných improvizáciách, o ktorých tu už bola reč.

K nášmu prvému osobnému stretnutiu došlo vo februári 1992, keď som sa mu telefonicky ohlásil, či môžem prísť za ním do bytu na Kozej ulici aj s platňou našej skupiny Teória odrazu. „Tykaj mi!“ a „príd večer o siedmej“ boli jeho prvé slová artikulované v slúchadle povestným chraplavým hlasom. Schúlený v kresle, v opatere jeho anjela strážneho, manželky Janky, s povestnou tlejúcou cigarou medzi prstami, ale hlavne s priamym pohľadom, ktorému neuniknete. Pritom prajne zvedavý a zároveň príznačne nekompromisný, uštipačne vtipný, napriek občasným výstižným vulgarizmom vnútorným založením čistý, skryto krehký človek. A okrem iného nebývalo sčítaný intelektuál, schopný myslieť usúvzťažňujúco v neskutočných analógiách a provokovať paradoxnými postrehmi a otázkami... Onedlho dokonca prijal pozvanie ako utajený „krstný otec“ spomínanej LP na koncert našej kapely do klubu Rock Pop Jazz – nezaspal ani neodišiel. A na druhý deň som si od neho telefonicky vypočul asi najerudovanejšiu hudobnoteoretickú analýzu našej hudby, de facto recenziu albumu, s akou som sa dovtedy nestretol. V tom čase, mimochodom, vytváral úžasnú intímnu hudbu k pásmu poézie Karla Kryla *Dvě půle lunety aneb Rebelant o lásce*. Ten si ju prišiel z Prahy vypočuť do Vargovho bytu. Po doznení tónov mu tiekli slzy – vraj cítil to isté, ako keď v exile písal tieto verše...

Nasledovali moje ďalšie návštevy u Vargovcov (o. i. aj v súvislosti s jeho výberovou bibliografiou vydanou Kysuckou knižnicou k jeho 45. narodeninám) aj stretnutia na jeho koncertoch – zakaždým, keď som sa mu za zážitok z nich poďakoval, vždy len precedil pomedzi zuby: „Nemáš za čo...!“ – a zapálil si. Keď vytvoril s Hammelom, Peterajom, Hladíkom & spol. neprávom prehliadané albumy *Všetko je jinak* (1989) a *Labutie piesne* (1993) a neskôr privilil na koncerty prvého comebacku Collegia (1997), paralelne sa začal príležitostne venovať aj voľným improvizáciám s rôznymi spomínanými zoskupeniami o generáciu mladších muzikantov vrátane našej nekonvenčnej tEóRie OtráSu. V logike spätného pohybu vychýleného kyvadla však Varga na začiatku prvej dekády 21. storočia postupne dozrieva k ďalšej sólovej polohe...

V snahe prinavrátiť zmysel vlastnej hre a z potreby rehumanizácie do seba zahľadenej postmodernej hudobnej kultúry – ktorá navyše trpí z veľkej časti stratou pamäti – sa vracia k sémanticky veľmi zaujímavému intertextuálnemu portrétovaniu motívov z jeho srdcu blízkych diel z dejín tzv. vážnej hudby. Na pôdorysoch viac-menej lakonicky poňatých, no koncíznych etúd sa venuje kompozičným metódam ich rekontextualizačného citovania, resp. derivovania, žánrovej hybridizácie či konverzie (V. Godár), čiže osobitým transformáciám alebo, ako to svojho času formuloval ruský muzikológ Michail Semjonovič Druskin, portrétovaniu zvolených hudobných modelov. Dokladom toho je spomínaný koncertný program *Solo in concert* (2003), v ktorom Varga viedol dialógy s príznačnými odkazmi na nimbus hudby od Bacha, Vivaldiho, Händela cez Beethovena, Chopina, Brahmsa, Debussyho, Šostakoviča, až po milovaného Bartóka či poľskú školu sonorizmu, svojho učiteľa Cikkera a mnohých ďalších velikánov. V konfrontácii nesuplovateľnosti akustického klavíra a sónických možností syntetizátorov, z ktorých vedel vždy vydolovať sugestívne hrejivé farby, tu máme do činenia s akýmsi Vargovým komorným výberovým kompendiom, ktorému možno porozumieť s odstupom času azda ešte viac než v čase jeho vzniku. Mal som to šťastie pozorovať vývoj tohto projektu od počiatku, a to aj na niektorých jeho koncertoch, ktoré som organizoval či sprostredkoval v rozmedzí rokov 2001 – 2013 v Nitre v rámci cyklu Hermovo ucho a festivalu PostmutArt (na ktorom vystúpil, mimochodom, v jeden večer, povedľa iných veľkých osobností, Chrisa Cutlera a Amy Knolesovej z The California EAR Unit, ktorých veľmi zaujal).

Metódu transformácie či už zamlčaného, alebo zjavne priznaného modelu aplikovanú nielen na časti, ale i celok projektu som napokon použil na vlastnom albume *Konvergenie do vrecka* (2009/2010) aj s textami Petra Milčáka, ktorý je explicitnou poctou Vargovmu konceptu spred štyroch desaťročí. Opäť prijal pozvanie aj so ženou Jankou na jeho „krst“ do A4 – Nultého priestoru (bývalého legendárneho V-klubu, pôsobiska raných Prúdiv i Collegia), kde sa po rokoch stretol s Vladimírom Mertom, Mikolášom Chadimom, Zuzanou Homolovou, ale i Robom Rothom a J. B. Kladivom, z ktorých každý ochotne na tomto mojom CD i na koncerte hosťoval...

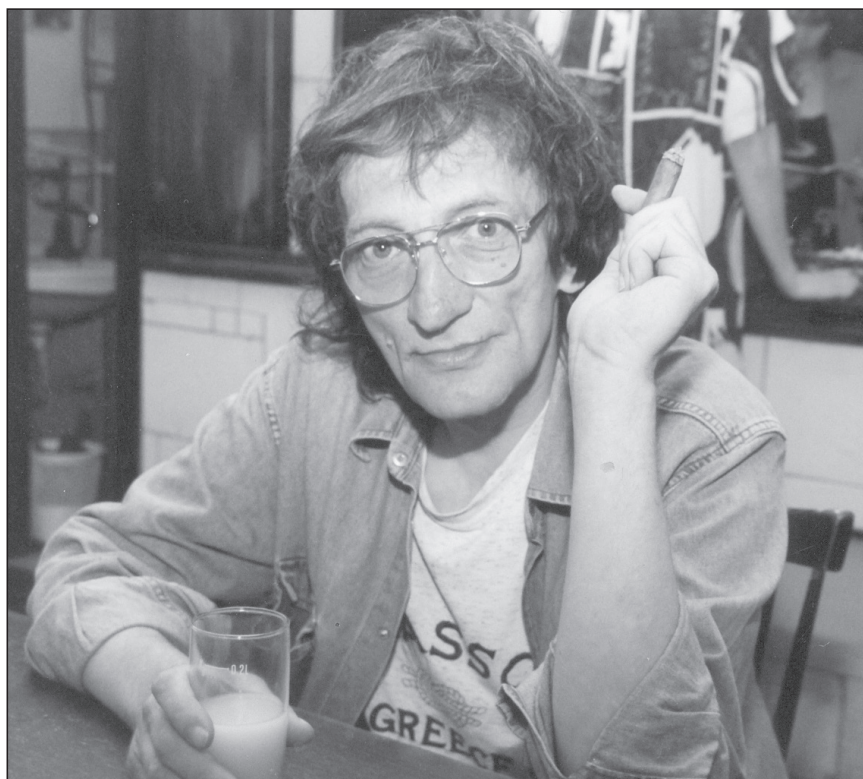
V tom čase, na prelome prvej a druhej dekády tohto storočia, došlo k druhému, kontinuálne životaschopnejšiemu comebacku Collegia s Fresošom, Griglákom a flexibilným talentovaným bubeníkom M. Valihorom,

čoho dokladom je reminiscenčný, no viac než presvedčivo odohratý koncert v bratislavskom Divadle Aréna, zaznamenaný na DVD/2LP *Speak, Memory!* (2009). Zdalo sa, že Varga v posledných rokoch hrá akoby na istotu – zohraté Collegium Musicum fungovalo ako staré dobré hodiny (úplne posledné Mariánovo verejné vystúpenie sa uskutočnilo, mimochodom, symbolicky práve s touto legendárnou skupinou 19. apríla 2017 na koncerte k jeho jubileu), sólový koncertný program bol dlhodobou overeným ťahákom, s Moyzesovým kvartetom a Nonetom nahral dve CD recyklujúce jeho známe piesne a skladby v inštrumentácii iných aranžérov. Nieкто možno predsa len čakal – ako to bolo u Vargu po istých odmlkách zvykom – výraznejší posun niekam inam... Celý život chorľavý Marián, ktorý kedysi bojoval s démonmi alkoholickkej závislosti a rôznymi ťažkými fyzickými i psychickými stavmi, v posledných rokoch čoraz menej vládal, navzdory tomu opäť prekvapil.

Začal sa totiž – spočiatku trochu utajene, no čoraz viac – venovať písaniu partitúr komorných i orchestrálnych diel zjavne trochu inej poetiky. Keď ma počas jednej návštevy primál vypočuť si nahrávku jeho dokončeného 2. sláčikového kvarteta, zostal som nielen zaskočený, ale i prekvapený. Varga tu znel výrazne inak, než som bol z idiómov jeho skladateľského rukopisu navyknutý. Potešila ho moja poznámka, že v tejto kompozícii je v istom zmysle „nespoznatelný“. Čosi z jeho nepoznanej tváre ako skladateľa naznačili aj diela uvedené roku 2010 na jeho veľkom profilovom koncerte v Slovenskom rozhlase (kde však boli dosť nešťastne inými upravovateľmi predvedené jeho piesňové a inštrumentálne hity). Mám na mysli napríklad pozoruhodné orchestrálne skladby *Punctum contra punctum* a *Ouvertúra* (zo zamýšľanej rozsiahlejšej kompozície) a komorné kusy ako *Pastorále pre flautu* a *Elégia* pre violončelo a klavír. Ešte predtým skomponoval pre rovnaké nástroje skladbu *Antifóna*, ktorú neraz aj sám uvádzal s violončelistom Jozefom Luptákom – pre neho napísal o. i. *Sólo cello pre J. L.* (tento slovenský violončelista nie náhodou dal svojmu úspešnému medzinárodnému hudobnému festivalu názov *Konvergenzie*). Postupne dokončil aj tretie sláčikové kvarteto, ba i štvrté, ktorému dal skromne názov *Quattro Movimenti per 4 archi* (nájdete ho v interpretácii Moyzesovho kvarteta na jeho poslednom za života vydanom CD *Marián Varga + Noneto*, 2011), *Hymnus pre 4 violončelá* (existuje aj v kratšej verzii ako *Hymnus Stredoeurópskej vysokej školy v Skalici*), ďalej *Smútočnú hudbu* za svojím zosnulým kamarátom

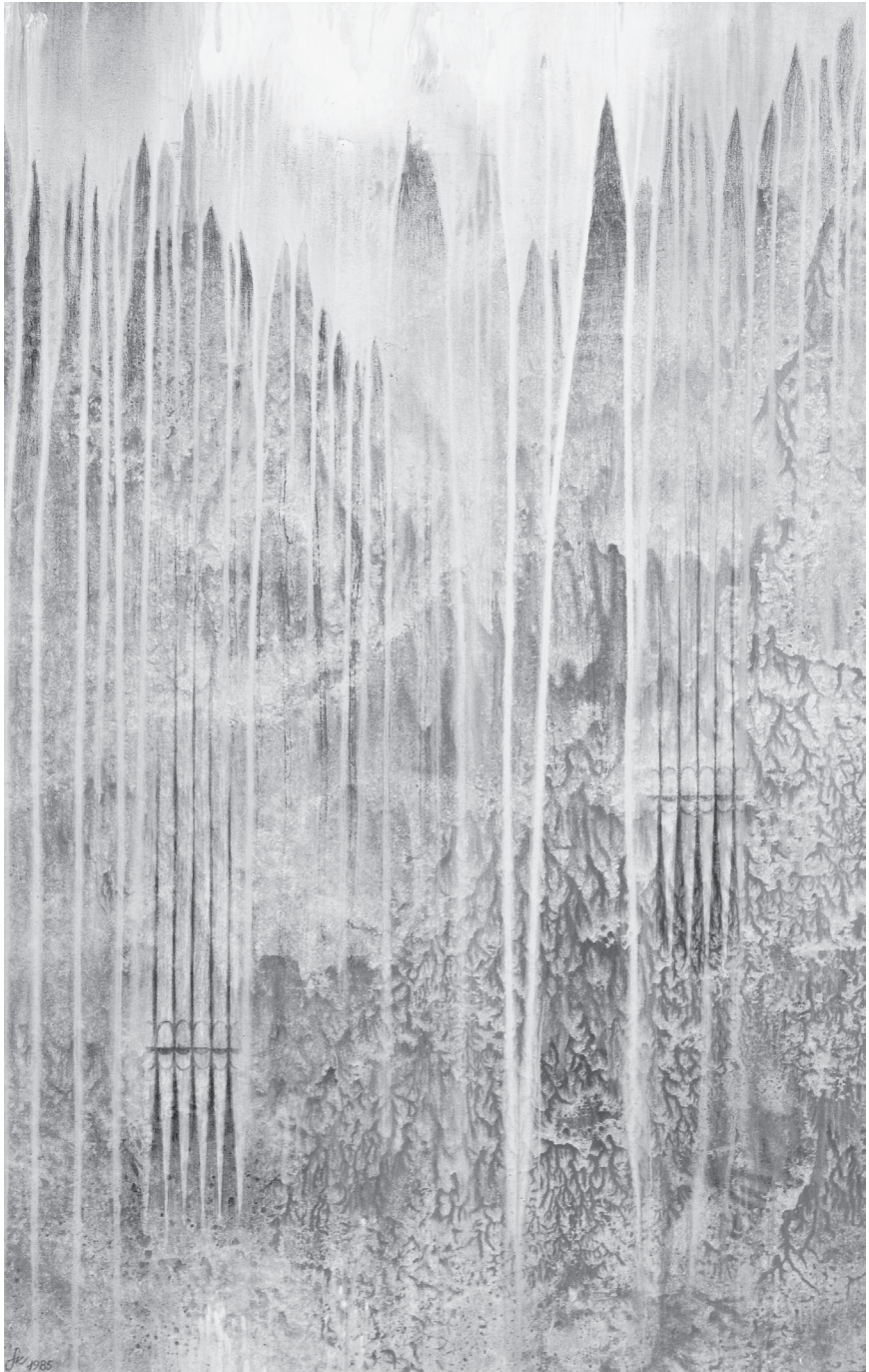
Jánom Langošom pre tri violončelá a klavír, napokon aj *Speak, Memory* pre sláčikové kvarteto.

Na konci roku 2016, krátko po tom, ako mu bola udelená Cena Pavla Straussa v Nitre, mu 13. decembra Vladimír Godár zorganizoval v cykle *Albrechtina – (Ne)známa hudba* koncert komorných diel za prítomnosti Vargovcov, ktoré zazneli takto „pokope“ asi po prvýkrát. Verím, že sa raz dočkáme ich vydania na hudobnom nosiči, ktorý by (možno aj spolu s vyššie spomenutými, azda už nanovo naštudovanými orchestrálnymi opusmi) dôstojne uzavrel jeho úctyhodnú diskografiu. V rozhovore, ktorý mi Varga dávnejšie poskytol, sám sebe prorokoval, že keď nebude vládvať hrať, bude asi len písať. Písal, aj keď už temer vôbec nevládal, keď revidoval svoju a cappella zborovú skladbu *Ave Maria*.



Marián VARGA (2001) pred naším spoločným koncertom (foto: J. Fújak).

Prvé slová, ktoré som od neho počul, boli „tykaj mi“ – a posledné, keď som šiel k nemu domov v Čiernej Vode zagratulovať mu k sedemdesiatke (lúčil sa už napojený na kyslíkový prístroj v polosede na lôžku): „*Maj sa dobre a ďakujem.*“ Mal som sto chutí povedať: naozaj nemáš za čo... To my Tebe, Marián, ďakujeme za to, že si tu bol s nami a daroval nám svoju Hudu... Pri jej načúvaní nám bude vždy dobre. Navyše zostane tu s nami až na veky vekov, naisto... Tak, ako asi vieš, prekladal „amen“, posledné slovo modlitby, Jan Amos Komenský, biskup Cirkvi bratskej, v ktorej podzemnom chráme na Cukrovej ulici v Bratislave sme sa 13. augusta 2017 prišli s Tebou naposledy rozlúčiť.



Sondy do hudobných emanácií v tomto storočí

Geniálny austrálsky intermediálny umelec, skladateľ a husľový virtuóz Jon Rose zostavil pred časom zborník *Rosenberg 3.0 – not violin music* (2014). Obsahoval aj anketu, v ktorej oslovil umelcov z celého sveta, aby mu napísali, čo im napadne pri spojení „definícia hudby v 21. storočí“. Súhlasil, aby sme túto anketu realizovali na Slovensku (v časopise *Vlna*). Oslovil som preto rôzne osobnosti u nás¹ a v susednom Česku s mierne modifikovanou otázkou: „Čo pre vás znamená hudba teraz, resp. aká je vaša definícia hudby v 21. storočí?“ – s poznámkou, že ich odpoveď môže byť akákoľvek, čiže – v zhode s Roseovou výzvou – seriózna, ironická, osobná, všeobecná, kritická, humorná, nemiestna, absurdná atď.

Tu sú niektoré odpovede:

Vladimír Bokes, skladateľ: *„Hudba je znejúci obraz ľudského vedomia. To bola prvá veta, ktorá mi napadla po prečítaní otázky. Samozrejme, v tejto definícii chýba spresnenie: kde je teda rozdiel medzi hudbou a rečou? Človek si definíciu, alebo aspoň jej hľadanie, chce presne stanoviť význam daného predmetu, v tomto prípade hudby. Zároveň ho poznávanie vedie k následnému prekračovaniu limitov formulovanej definície. Definícia, zdá sa mi, je vždy čímsi medzi metaforou a tautológiou. (...)*

Špecifikom európskej hudobnej kultúry je notové písmo, ktoré má na vývoj hudobného myslenia nedozeraný význam – podobne ako v jazyku. Samozrejme, súčasná situácia vo svete radikálne mení pohľad aj na vzťah európskej a mimoeurópskej hudby, pričom tieto pojmy chápem skôr v symbolickom ako v geografickom zmysle. V hudbe – a to najmä európskej – sa napokon odráža aj štruktúra ľudskej spoločnosti... (...) Do života hudby radikálne zasiahla – tak ako kedysi notové písmo – technika: rozhlas, gramofón, počítač. Dnes tu máme celú sféru mediálnej komunikácie (často mám pokušenie porovnávať ju s ideologickou propagandou, ktorá tak zmenila svet v prvej polovici 20. storočia).

A napokon to slovičko „dnes“. Dráždivé na ňom je práve to, že dnešku chýba tak často spomínaná „verifikácia časom“, takže sa často zdá, akoby všetky vysoké hodnoty umenia a hudby minulosti boli zničené a pošliapané.

¹ Jozefa Cseresa, Daniela Mateja a mňa pôvodne oslovil už Jon Rose (Rose, 2014).

S pribúdajúcim vekom sa však výraz „dnes“ rozširuje a všetko sa pomaly dostáva na svoje miesto.“

Martin Burlas, skladateľ a hudobník: „Posledné útočisko neskazenej emotionality. V horšom prípade skazenej emotionality. Vypovedanie toho, na čo slová nestačia. V dobrom aj zlom.“

Jozef Cseres, konceptuálny umelec a teoretik umenia: „Parafrázujúc definíciu umenia podľa Bena Pattersona, hudbou môže byť čokoľvek, je však lepšie, ak sa to dá jesť. Hudba po Cageovi a Fluxe môže byť skutočne čímkoľvek a môže byť dokonca aj jedlá. Nikto nedokáže presne definovať jej hranice, nik nevie povedať, kde sa končí nehudobný (prírodný, biologický, neurálny, pamäťový) rytmus či refrén a kde sa začína hudba. Hudba môže byť jednoducho objavená a označená rytmická alebo melodická krajina, prostredie, proces. Ale hranice a škatulky už nie sú viac dôležité. To, čo ešte zaváži, je autentická skúsenosť. Aby hudba nebola nudná ani technokratická (akou dnes často je), musí byť presvedčivá a schopná presvedčať. A presvedčivý a presvedčavý tvorivý čin je nemysliteľný bez autentickej skúsenosti. Autentická skúsenosť je presne to, čo dnes hudba akútne potrebuje.“

Július Fujak, komprovizátor a estetik: „Hoci spojenie pojmov ‚definícia‘ a ‚hudba‘ je pre mňa oxymoron, aspoň tolko: Hudba bola vždy determinovaná prírodnými, spoločenskými, politickými a kultúrnymi podmienkami, technológiami a tiež zvukovými prostrediami. S čím teda máme do činenia v súčasnosti? Globálne klimatické zmeny a znečistenie ekosystémov, vzduchu, pôdy, vody, zlyhávanie (neo)kapitalizmu, politika psychopátov, deviantné ideológie, pseudokultúra, masmediálne a iné simulakrá, virtualizácia našich životov digitálnymi zariadeniami, ktoré mutujú naše vedomie a ľudské správanie. Avšak všade, kde sa nachádzame, nás stále obklopujú zdanlivo banálne i bizarné, úžasné konkrétne zvuky... Ak sme schopní reflektovať a transformovať tieto sociálne a zvukové fenomény do zaujímavých hudobno-sónických tvarov zmysluplnej výpovede, potom sa o prítomnosť i budúcnosť skutočnej hudby netreba báť. Máme to šťastie, že žijeme v dobe, keď sa pojmy hudby a hudobnosti rozšírili aj na predtým neslýchané oblasti, v ktorých môžeme – ako to český projekt audiálnych umení rRadioCUSTICA pomenoval pomerne presne – „myslieť zvukom.““

Peter Graham, skladateľ a hudobník: „Hudba je zvláštnym odvetvím ľudskej činnosti: zdánlivo je to len jakási nadbytečné maření času – jaký by však byl život bez ní? Věřím, že pro slyšícího člověka je bytostnou potřebou a dokonce i neslyšící z ní snad cosi mají. Hudba je pro mne způsobem mezilidského soužití (dokonce i hudba provozovaná jednotlivcem pro vlastní potřebu je vlastně komunikace se sebou samým – ale i s autorem přes propasti času). Dokáže řešit problémy, s nimiž si lidstvo jinak neví příliš rady. Hudba lehce překračuje rasové a národnostní bariéry. Zázračným způsobem transformuje třeba i negativní emoce a vlastnosti: agresivita, pýcha, smutek, vzdor atd. (koneckonců i slaboduchost) jsou v hudbě dobře uplatnitelné a nezřídka bývají vysoko ceněny. Hudba je ventilem psychického napětí i prostředkem vytváření sounáležitosti. Je jazykem, který „nic neříká“, ale přesto mu lidé rozumí. Ovlivňuje náladu a vytváří atmosféru. Umožňuje uvolněnou koncentraci, což je vlastně synonymem štěstí a spokojenosti.

Věřím, že spousta problémů by lidem odpadla, kdyby se více aktivně věnovali hudbě. Pro mne osobně je to především pole svobody, kde mohu hledat a zkoušet si, co mě baví. A i když je to víceméně neopětovaná láska, se kterou mívám hodně trápení, přesto mi stojí zato.“

Daniel Matej, skladateľ: „Zdá sa, že dnes žijeme v privilegovanej situácii. Ako nikdy predtým. Na vytváranie hudby môžeme použiť akýkoľvek druh technicky dostupných zvukov (akýkoľvek typ tónových štruktúr, vrátane všetkých možných tónov „medzi a za“ celou chromatickou škálou, akýkoľvek druh hlukov a elektronických zvukov, nahratých zvukov, vrátane vo všetkých kultúrach už niekým iným napísanej alebo vytvorenej hudby). Ako nikdy predtým. Hudbu môžeme tvoriť akýmkoľvek možným, technicky dostupným spôsobom. Ako nikdy predtým. Môžeme všetko kombinovať, znovu kombinovať, vrstviť, znovu prevrstvovať. Ako nikdy predtým.

Ak by Bach, Beethoven, Ives, Russolo, Varèse či Cage žili, čo by na to všetko povedali, čo by s tým všetkým urobili? Mali by z toho radosť? Boli by s tým šťastní? Povedali by, že je to, o čom snivali? A sme s tým šťastní MY? Ako nikdy predtým? A nepýtame sa – aspoň niekedy – samých seba: ale načo nám to všetko je?“

Erich Mistrík, estetik a kulturológ: „Pre mňa sa hudba v 21. storočí rozšírila zo špeciálne a hermeticky utváraných produktov (podoba európskej klasickej

hudby 16. – 19. st.) na zvukový svet, ktorý obsahuje aj zvuky ulice, aj štruktúry umelo a cielene vytvárané hudobníkom, aj náhodne vytvorené zhluky zvukov akýmkoľvek tvorcom hudby i špecializovaným umelcom, aj ľudskú reč. Teda hudba 21. st. = zvukový svet okolo mňa.“

Marian Palla, performer a spisovateľ: „*Jelikož jsem se dožil důchodu, tak baroko.*“

Miki Skuta, klavírny virtuóz a aranžér: „(...) *Príbeh či história hudby je vlastne istou paralelou histórie hľadania zmyslu existencie ľudstva. Človek úplne nezávisle od všetkých dôb, štýlov či náboženstiev nájde, vymyslí pre seba vždy nejaký zmysel pre svoj každý krok. Tieto vymyslené „zmysly“ sa nám môžu zdať niekedy aj smiešne. Zaobstarať si tú najkrajšiu parochňu, viesť križiacku vojnu, zahrať nejakú etudu čo najrýchlejšie alebo nechať si vyrobiť štvrtónovú trúbku. (...) Kým človek nezažije skúsenosť, ktorá mu ukáže zmysel existencie sveta a tým aj jeho vlastný zmysel, tak dovtedy z pocitu nezmyselnosti, z pocitu „žijem bez odpovede“ bude musieť vždy vymyslieť nejaký náhradný zmysel. (...) Ako najaktuálnejší príklad si zoberme mobilné telefóny. Dnes už je oveľa dôležitejšie, akú hrúbku má telefón, akú – už aj tak neviditeľnú – kvalitu má obrazovka, či je z kovu, či zo skla, červená, zlatá, čierna... Či sa s tým dá telefonovať a pripojiť sa na web, to už nikoho nezaujíma. Už je skôr symbolom spoločenského statusu – kto si, kam patríš, koľko zarábaš atď. (...) Ale to isté môžeme vidieť napríklad pri stavbách kostolov (kde by sme mali dostať tú možnosť: meditovať, priblížiť sa k Bohu), ktoré niekedy stavajú aj sto, dvesto rokov za obrovské peniaze. Ako keby nebolo možné inde a ináč sa modliť. Ale rovnako zabúdilo na ceste samoučelnosti aj naše stravovanie či náš sexuálny život. (...) Som presvedčený, že hudba sa dostala do rovnakej situácie.*

Vplyvu rezonancií na človeka ešte celkom nerozumieme. Ale je asi isté, že isté zvuky, súzvuky môžu nám pomôcť dostať sa do rôznych duševných stavov. Tým pôvodným duševným stavom bola asi meditácia – prehĺbenie sa v našom vnútornom, duševnom svete. Buddhistickí mnísi dodnes používajú ako „pomôcku“ jeden tón, jeden zvuk. Zvuk tibetskej misy alebo ich známy zvuk „aoum“, ktorý dokáže rozochvieť celé telo... oni zostali pri týchto jednotlivých tónoch, ale my v európskej kultúre sme sa vydali na cestu zabúdzenia. Začali sme rozlišovať dĺžku tónov, farbu, potom jeden niečo zahral rýchlejšie, druhý hlasnejšie, niekto mal kožené paličky, druhý zo slonoviny – a začala sa súťaž samoučelnosti! To súťaženie nám vytvorilo našu západnú hudbu. Stali sa z nás

„tlstí“ stvoritelia i konzumenti našej hudby, tak ako sú tlsté americké deti, ktoré rovnako nevedia, čo a prečo treba jesť.

(...) Sú veci v živote, ktoré, aby sme vedeli žiť, musíme urobiť, a sú veci, ktoré musíme vymyslieť – aby sme chceli žiť. Hudba je jedna z týchto vecí. A ako to robíme, to je asi úplne jedno. Hlavne aby to dalo „zmysel“. Pentatonika, štvrttóny, lutna či preparovaný klavír, ľudský hlas či počítač – je to jedno. Kým hľadáme, je to jedno. Keď na to prideme? Opäť bude stačiť aj jeden tón alebo možno už ani to nebudeme potrebovať.“

Zdeněk K. Slabý, hudobný publicista: *„Paralipomena k tématu Hudba 21. stoločí:*

Definice současné hudby? Což se dá definovat něco, co se všemožně definici vzpírá? A co je možná v té přitažlivé měnivosti skutečně nedefinovatelné?

x

Hudba – stejně jako ostatní umění – přežila svůj zenit i postmodernismus. Zdá se, že vše podstatné bylo řečeno a všechny formy, které se nabízely, byly vyčerpány. Tedy nadešel čas pro post-postmodernismus? Nikoli. Obklopila nás houština nejroztodivnějších přístupů, které nechtějí a ani nemohou být zaškaltulkovány. Z těch se pak rodí něco nenavyklého. (...)

x

Jednadvacáté století se už dnes zdá být proimprovizováno. Nicméně rozverné slučování talentů může přinést, a často také přináší, dobrodružné výsledky. Jsem pro dobrodružství v hudbě.

x

O jiné hudbě nelze psát starobyle. Hudebníci sami vyžadují, aby se o nich psalo jinak, aby se neomílaly staré recenzentské fráze. Naopak: aby je překvapil nový hodnotící vokabulář.

x

Hudba zmezinárodněla, a přitom těží z domácích kořenů té které země. Je promiskuitní, a přitom obnáší povahovost toho kterého národa. Nedovedu si představit, že by se vrátila do hraniční uzavřenosti, že by se dobrovolně vzdala touhy po proniknutí do všech oblastí naší planety.

x

Čím je mi hudba nyní? Přesně tím, čím mi byla od útlého mládí: radostí, překvapováním, vytržením, chlácholením, léčením, nabíjením, milostí, láskou, dovjadřováním mých citů a pocitů.

x

Jak vidím situaci jiné hudby v 21. století? Navštěvujeme tolik krásných koncertů, posloucháme tolik fantastických alb, jen si umět vybírat. Není tohle jasná odpověď?”

Peter Zagar, skladateľ a hudobník: *„Stretnú sa aspoň dvaja ľudia, tvoria zvuky pomocou nástrojov alebo bez nich alebo také zvuky počúvajú a usmievajú sa alebo plačú. To je hudba.“*

Ako vidno, vzájomná heteronómnosť a pluralita sú v súčasnosti príznačné rovnako pre rôzne odlišné druhy hudby, ako aj pre divergentné vnímanie a verbalizovanie ich významu a zmyslu. Odpoveďou na Jonom Roseom v úvode vyslovenú výzvu charakterizovať hudbu v tomto storočí – teda azda nielen tú, ktorá v ňom vzniká, ale aj tú z minulosti, ktorá sa v ňom nanovo re-interpretuje – by však mohla byť aj sondáž niektorých silných hudobných zážitkov z koncertov, vystúpení alebo z načúvania rozmanitých albumov. Ich jedinečné kultúrno-estetické a existenciálne emanácie ma (resp. vo mne niečo) oslovili, ba až katarzne zasiahli, k čomu u mňa, priznávam, s pribúdajúcimi rokmi a skúsenosťami nedochádza až tak často. O niektoré z nich by som sa chcel na tomto mieste podeliť v snahe preniknúť do takosti ich poetiky. Vyznačujú sa totiž špecificky hudobným vhladom do polyvalentnej multidimenzionality sveta, ktorú vďaka nim môžeme vzájomne dialogicky prežívať. Predkladám tu v istom zmysle svedectvá o niektorých mojich privátnych hudobných udalostiach z posledných rokov², a to v postmoderne rozbíhavej škále od avantgardnej, experimentálnej hudby cez komorné a orchestrálne diela minulého i súčasného storočia až po hardcore-prog-rock či autentický folklór a hudobné projekty rekontextualizujúce jeho bohatstvo.

² Nesiahol som k tým, ktoré som ako organizátor a dramaturg „zosnoval“ v Nitre v rámci cyklu PostmutArt (napríklad nezabudnuteľné vystúpenia spomínaného Jona Rosea, Veryana Westona, Boba Ostertaga, Amy Knolesovej, Elliota Sharpa, Audrey Chenovej, Michala Rataja, Tomáša Vtípila, Transmusic comp. Milana Adamčiaka, Glass v podaní Cluster ensemble a i.), keď som vopred vedel, že pôjde o niečo výnimočné, ale k takým, ktoré sa udiali takpovediac nevdokaj, „náhodou“ a nemotivovane.

Na konci leta roku 2015 som dostal ako „pozorovateľ a reportér“ pozvanie na vskutku ojedinelý hudobný festival Ostravské dny, ktorého spiritus agens je od jeho založenia avantgardný skladateľ a dirigent Petr Kotík. Úvodný doslova gigantický koncert bol situovaný v novom obrovskom priestore Trojhalí Karolina, v bývalej zrekonštruovanej Koksovni areálu ostravských baní. V zapadajúcom slnku, presvecujúcom majestátne haly vo veľkosti námestia(!), sa začal *de facto* slávnostný otvárací megakoncert *Hudba pro tři orchestry*. Kolosálny priestor, kolosálna koncepcia, kolosálne skladby, kolosálny zážitok... Tvrdím to napriek niektorým drobným (nižšie uvedeným) nedostatkom (ktoré sa vždy všade nájdu), no tu ich prekryli jednoznačne výnimočné kompozície, strhujúce výkony dirigentov J. Kalitzkého, P. Kotíka a R. Guptu, sólistov i interpretačne sústredený výkon spomínaných telies Ostravská banda, Janáčkova filharmonie Ostrava a v úplnom závere i jednej baníckej dychovky. Situačný problém toho, kto kde vo veľkom auditóriu sedel, obklopený z troch strán tromi telesami, čo značne determinovalo inakosť počutého v porovnaní s niekým obďaleč, bol tak trochu „proustovskou“ metaforou nuansovitej odlišnosti pôžitku z vnímania tej istej hudby.

Bolo sympatické, že priestor na úvodnú kompozíciu dostal jeden z rezi-dentov Jacek Sotomski. Jeho *beautiful to me. Ah* (2014) pre sólový akordeón, dva orchestre a multikanálovú elektroniku bolo štruktúrne veľmi zaujima-vo vygradované, no trochu doplácalo na spomínanú rozmanitú situovanosť poslucháčov v publiku (ak ste sedeli pri reproduktore, zanikali živé zvuky nástrojov a naopak). To si bolo možné overiť na nasledujúcej sugestívnej kompozícii *Three Petals* (2014) „prehliadaného“ amerického minimalistu Philla Niblocka. Tri orchestrálne organizmy v nej prechádzali v kinetike úžasného priestoru temer 25 minút z durovej do molovej tóniny pradivom interferujú-cích mikrintervalov. Potom dostali priestor *Variations for Three Orchestras* (2003 – 2005) samotného Petra Kotíka, zvláštne sofistikovaná, variabilne bo-hato štruktúrovaná, veľká jednovetná, no v podstate šesťčasťová kompozícia (brilantne využívajúca súbeh nezávislých pásiem, ako aj materiál z jeho *Many Many Woman*). Uvedomujúc si akustický problém vzdialenosti telies a hrá-čov v orchestrálnom „megatriu“, resp. jeho dozvukov a preznievaní, tu autor dômyselne (čiže triezvo, no i hedonisticky) pracuje so súhrou plnou „rôznych odtieňov presností a nepresností“, temp a z nich vyplývajúcich vibrácií.

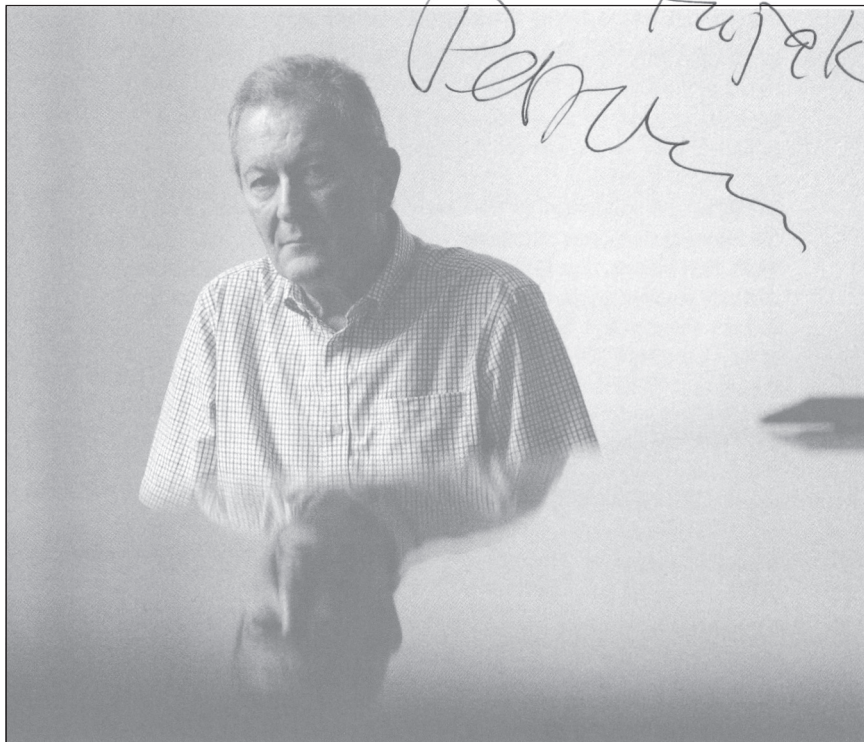
Po prestávke zaznelo známe Stockhausenovo elektroakustické *Gesang der Jünglinge* (1955 – 1956), aby vzápätí vo vzájomnej komparácii mohli byť uvedené jeho legendárne *Gruppen* (vytvorené približne v tom istom období 1955 – 1956) pre tri orchestrálne telesá. Inak (pre zaujímavosť): ich hráči po celý večer sedeli chrbtom k publiku, čiže tvárou k dirigentom, aby tí mohli spolu komunikovať a synchronizovať tento hudobný trojkolos. Dielo plné vizionárskej dravosti a mnohorakých dynamicko-sónických a komplemantárne polyrytmicky „brutistických“ premien v precíznom podaní dirigentov a muzikantov... Jednoducho ohromujúce.

Vo finále sa v dialogickom návrate Kotík rozhodol pre simultánne podanie dvoch skladieb Johna Cagea *Atlas Eclipticalis* (1961) a *Winter Music* (1957) s Christianom Wolffom za klavírom, na čom by nebolo nič až také inovatívne (sám Cage toto spojenie odporúčal), avšak v tomto prípade boli do univerza indeterministicky, nepredvídateľne a diskontinuitne sa objavujúcich tónov – v alúzii na zenovú múdrosť myšlienky „každá bytosť je stredom vesmíru“ – včlenené tri nečakané vpády dychovkových pochodov Hornickej kapely zo Stonavy. Pre niekoho možno toporný úlet, počas ktorého sa tok Cageovej hudby pozastavil, pre iného jej zas dodával nečakaný kontrast ako „metaforu ľudského snaženia v kontexte vesmírnych rozmerov“ (J. Šťastný).

2

Na tom istom festivale popri mnohých iných výnimočných dielach autorov z celého sveta bola v neobarokovom Divadle Antonína Dvořáka v Ostrave uvedená aj nekonvenčne poňatá opera *Master-Pieces* (2014 – 2015) spomínaného Petra Kotíka. Mala všetky atribúty premysleného hudobne bizarného divadelného konglomerátu „meditácie, konverzácie, prednášky, monológu“ so zvláštnou poetikou, inšpirovanou v librete textom Gertrudy Steinovej *Čo sú majstrovské diela a prečo je ich tak málo* (1937) a úryvkami z jej denníka *Vojny, ktoré som videla* (1943 – 1944). Kotík vyprázdnil celé prízemie hľadiska, publikum mohlo sedieť len na balkóne a v lôžach(!), čo mohlo vyvolávať sémanticky rôzne (i sociálne) zafarbené asociácie. Overtúru hrala pani P.K. Harrisová na husliach osamotene na kraji pódia, aby na ňu nadviazalo sólo trombónu z opačného rohu pod stropom divadla nad lôžami. Komorné obsadenie Ostravskej bandy nehralo v orchestrisku

Pro Fojak
Petr



Petr KOTÍK a Trojhalí Karolina v Ostrave (foto: archív autora, J. Fojak).

ale pod pravým okrajom pódia a na dlhý čas jediným aktérom na javisku bola sopranistka K. Sankaramová. Javisko tvoril len široký biely pás papiera tiahnuci sa dozadu do hlbokých útrobov divadla – občas plnil aj funkciu projekčného plátna. Sankaramová v dlhom čiernom kostýme sa na ňom ocitla na začiatku úplne vzadu a pomaličky sa počas celej opery presúvala jeden a pol hodiny dopredu, interpretujúc spevácke party utkané z viet a myšlienok Steinovej. Tie však boli prerušované tromi rozprávačmi (I. Mikyskom, J. Podrackým, D. Donigou), sediacimi v čiernom odeve za čiernymi stolmi pod ľavým okrajom pódia. V druhej polovici sa k nim, ale už obkročujúc speváčku, zjavovali traja mladí vokálni narátori (T. Cruz, J. Gavett a A. Rosas), ktorí, kráčajúc po bielej ploche, zanechávali na nej čierne stopy od topánok. To je len meritórny opis empaticky minimalistickej, pritom inovatívnej scénickej realizácie diela J. Nekvasila a D. Bazika v kostýmovom dizajne M. Rozskopfovej. Kotíkovi sa podarilo v celkovom uchopení témy – reflektujúc majstrovské diela cez G. Steinovú – vytvoriť s dávkou vedomej (seba)íronie novodobé majstrovské hudobno-dramatické dielo. A prečo (seba)íronie? Také diela môžu podľa nej vzniknúť len vtedy, keď sme schopní zabudnúť na seba a svoju pamäť a nestotožňujeme sa so svojou povahou, identitou, ale ani s dielom samotným. A preto je ich, ako tvrdila, tak málo...

3

Čo je to wabi? „*Wabi je japonský výraz pre krásu, ktorá spočíva v nedokonalosti, pomínutelnosti a nedokončenosti. Jej znakmi sú asymetria, nepravidelnosť, prostota, prirodzenosť, nepredstieranie, jemný a nenápadný pôvab, neviazanosť konvenciami, veci iba vznikajúce alebo už v odkvete, nenaplnená túžba a stíšenie*“ (Graham, 2015, s. 2). Ide zároveň o princíp, ktorým sa rozhodol zjednotiť svoje rôznorodé skladby z rôznych období nesmierne zaujímavý súčasný český skladateľ a teoretik Petr Graham na rovnomennom výnimočnom albume/projekte *Wabi* (Rosa 2015). Hneď úvodná *Píseň souznění* (*Song of fixed accord*; 2001) na poézii Wallacea Stevensa spája expresivity harpsichordu Barbary Marie Willyovej a spevu, resp. huslí Ivy Bittovej. Konkrétne do celku rozpínajúceho sa od minimalistických plôch až po vypäté, priam rockové klávesové improvizácie a zvnútornene podaný zvláštny svet vrkajúcej holubice, ktorá má „strastmi namoklá křídla“, no je „sama v sobě spokojená“. Mnohí nevedia, že práve Grahamova kooperácia na legendárnej

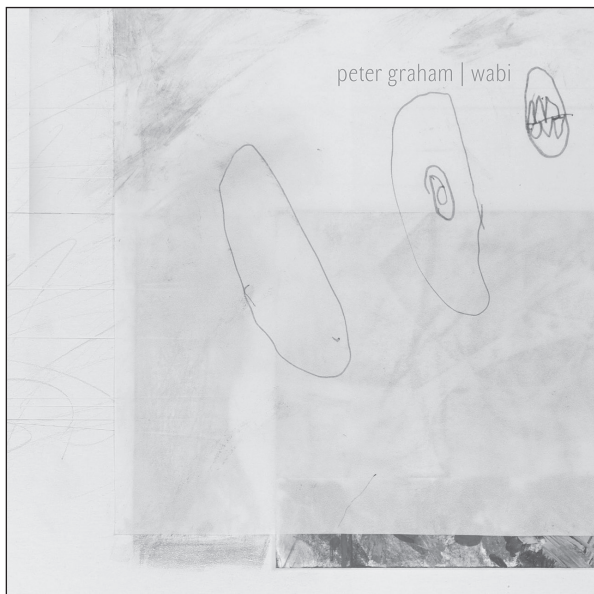
skladbe *Boží dárek* z polovice 80. rokov odštartovala Bittovej kariéru. Tu sa plne spolu s Willyovou oddávajú jeho voľne poňatej piesni až na hranici hrateľnosti i katarzného zvoľnenia...

Klavírna „grahamovská“ etuda à *René Magritte* (2006) v interpretácii Evy Hutytrovej zas prináša feldmanovsky v tichu „rozvešané“ tóny, resp. ich repetície, interferencie v preznievajúcich poltónoch i nečakané klastre. Tónový materiál je vypožičaný z Debussyho *Syrinxu* (ale v rôznych oktávach a opakovaniach), pričom spracovanie má evokovať snovosť Magritteho princípu, keď obrys nejakého objektu je vyplnený iným objektom. Stredná časť sa však vymyká z pokojnej klímy až k prahu dynamickej „drásavosti“, aby sa jej tok navrátil k onomu hudobne navodenému princípu...

Jednou z ťažiskových kompozícií (aj keď v duchu wabi asi nič nie je a ani nemôže byť ťažiskovým, prinajmenšom v európskom zmysle slova) je *COAX* (2015), založená vo výraznej miere na improvizračných schopnostiach kontrabasistu Georgea Cremaschiho a tenorsaxofonistu Pavla Zlámala. Obaja tu improvizračne komentujú (COMments) vopred nakomponované „tvrdenia“ (AXioms), vymieňajú si úlohy, vzájomne sa dopĺňajú v rizomatickej súhre náhod s veľkým „N“ – krejúc pritom plochy mikrosónické, (post)-freejazzové, komplementárne striedavé i kontrolované temperamentné. Načúvanie tomuto Grahamom inscenovanému komprovizačnému dialógu je aj vďaka vkladu oboch protagonistov veľmi pútavé. Preryv na nadýchnutie tvorí kratučká *Každá píseň* (1994/2005) na báseň F. G. Lorcu v podaní violončelistu Štěpána Filípeka – autorova poznámka k nej je zaujímavá: „Spev tu nie je určený pre publikum, ale pomáha interpretovi artikulovať nástrojový prejav.“

Komorná skladba alebo „malé komorné drama“ *Co přejde, co zůstává?* (What Passes, What Stays?; 2011/2012) pre klarinet Jiřího Mráza, violu Ondřeja Štochla a spomínanú klaviristku E. Hurychovú sa vlní akoby v rasti rozmanitých „charakterov“, ktoré v komplementárnych alúziách môžu vyvolávať okrem feldmanovských aj webernovské asociácie so zábleskami kanceliovskej naliehavosti. No jedno z centier skladby gravituje až ku prekomponovanej textúre kvázi martinůvského či bergovského typu (nemyslím tým Albana, ale Josefa Berga).

Úplný záver patrí polminútovej miniatúre *Haiku* (pre preladenú violu; 2015) so slovami Radka Tejkala:



Obal CD Peter Graham: *Wabi* (Rosa 2015).



Obal LP Iva Bittová: *Proplétám* (Pavian records 2014).

*„Večer u řeky
Ale proud ani vlny
Nenesou mi klid“*

Dovolil som si ju prepísať celú (na rozdiel od iných uvedených básní), lebo z nahrávky nezaznie – violistovi Štochlovi slúži totiž „len“ na uchopenie artikulácie „zvukotónov“. Slová sú vpísané do nôt, resp. grafickej mini-partitúry, hráč ich má hrať tak, akoby ich recitoval...

Grahamove rôzne druhy hudby na tomto profilovom albume (so zaujímavým grafickým spracovaním obalu I. Kriegerbeckovej s autorovým detailom jeho minimal grafiky o. i. s mezostichmi Dana Mateja) isto nie sú na jedno ľahučké vypočutie. Sú skôr výzvou na pohrúžené načúvanie, v ktorom opakovane, no vždy inak objavíte nevtieravú poéziu a umelo neestetizujúcu krásu toho, čo je „... pominuteľné, nedokončené, nepravidelné, prosté, prirodzené, nepredstierané, jemné a nenápadné, iba vznikajúce alebo už v odkvete...“ atď.; jednoducho toho, čo je wabi.

4

O interpretačných, skladateľských a transverzálne hudobníckych schopnostiach vyššie spomenutej lvy Bittovej netreba dnes asi nikoho presviedčať. Táto neprehliadnuteľná osobnosť súčasnej hudby nás už viac než tri desaťročia presviedča o svojich kvalitách v rôznych projektoch, dielach, kooperáciách a zoskupeniach (doma na Morave legendárnym Dunajom počnúc, Čikori končiac, v zahraničí spoluprácou s prominentnými osobnosťami a telesami súčasnej tzv. vážnej hudby). Jej prvý album s Pavlom Fajtom pôsobil v druhej polovici 80. rokov ako zjavenie, ďalší vzápätí – už vyslovene solitérsky – za ním vôbec nezaostal, nasledovali desiatky kvalitných titulov v širokom štýlovom rozpätí rozmanitých poetík, ktoré ako pravá „herečka“ (v tom najlepšom zmysle slova) zvládala na zväčša obdivuhodnej úrovni.

Bol som svedkom niekoľkých jej vystúpení, a to na prelome 80. a 90. rokov u nás, ešte v Československu – na začiatku ohúrený, potom občas do istej miery i rozčarovaný (práve zo spomínaného hudobného herectva, ktorému som v tom čase celkom nerozumel) –, ale i neskôr na pódiumoch za hranicami. Väčšinou ma však jej charizma dostala vždy, najmä keď išla „na dreň“ seba samej tak v dramatickosti, náruživosti, ako i v hravosti, spontaneite, keď ich vedela vzájomne vybalansovať. Preto som si nenechal ujsť

ani jej sólový koncert v nitrianskej synagóge na jar 2014 – to, čo na ňom Bittová predviedla, prekonalo moje očakávania. Išlo o neprestajne sugestívne, nespútané muzicírovanie naprieč časom a hudobnými kultúrami od alúzií na „staroveké echá“ cez ars persuandi renesančných nápodôb. Paralelne čerpala zo živých európskych i arabských folklórnych žriediel až k umnému pohrávaniu sa s prekvapivými intervalmi a moduláciami siahajúcimi do sfér tzv. vážnej hudby. To všetko v príznačnom dialogickom kontrapunkte spevu (vo všemožných intonačných a výrazových polohách) a intímne decentnej i neviazane temperamentnej husľovej hry. Byť svedkom jej číreho hudobného myslenia v stave zrodu, ako aj v podobe nakomponovaných tvarov či komprovizovania *par excellence* – využívajúc zároveň akustické zátkutia a *genius loci* samotnej synagógy, prechádzajúc sa počas hry a spevu po jej priestoroch i pomedzi ľudí – bolo uchvacujúce.

Práve v tomto období vytvorila Bittová album *Proplétám* (Pavian records 2014) nahraté v pútnickom Kostole sv. Jana Nepomuckého na Zelenej hore. V porovnaní s inými albumami sa tento vyznačuje akýmsi hlbším vnútorným pokojom, vyzretosťou a triezvosťou, ktoré vyvierajú z nadobudnutej (isto nielen) hudobnej životnej múdrosti. Niet tu miesta pre hypertrofovanú emocionálnu teatrálnosť, nič tu nie je navyše, nič nemožno ubrať. Popri všetkej vážnosti a pokornej vznešenosti na vás dýchne aj odzbrojujúca ľahkosť a pretrpená krása. Pri každom novom sústredenom načúvaní sa vám odkryjú iné, predtým (ne)tušené nuansy, ktoré vo vás môžu prebudiť archetypálne vrstvy samotnej hudobnosti. V celkovej kompozičnej štruktúre sa Bittová rozhodla pre striedanie šiestich piesní/skladieb (zhudobňujúcich básne Jana Skácela, Gertrude Steinovej, Chrisa Cutlera a jednu svoju, resp. adaptujúcich dve rómske piesne na slová E. P. Mika a R. Danielovej, ktorá prežila koncentračný tábor v Osvienčime) a piatich vyselektovaných improvizácií; akousi kódom je titulná pieseň (na text K. Hunta). Ku každej skladbe pripojila Bittová v bilingválnom buklete krátky komentár či poznámku, ktoré vám môžu všeličo poodkryť a napovedať. Ale to najdôležitejšie si počas dialogického zakúšania jej hudby odkryje a dopovie v sebe už bez slov každý sám.

5

Pre pochopenie diania na umeleckej scéne súčasnosti je zakladajúco dôležité poznať tie prúdy a iniciatívy v minulosti, na ktoré kontinuálne nadväzuje.

Napríklad výtvarná avantgardná moderna sa pred viac ako storočím vydala cestou v mnohých smeroch a iniciatívach nesmierne odvážneho, revoltujúceho prehodnocovania podloží, limitov a konvencií dobového spoločenského a kultúrno-umeleckého kánonu. Nastolovala principiálne, vlastne dodnes živé otázky samotnej legitimizácie a opodstatnenosti umenia, ktorého zmysel odmietala vidieť len v príružkách „neoromantických“ očakávaniach „povznášajúceho rozptýlenia“ meštiactva. Spomeňme len napríklad v tom čase šokujúce Picassove *Avignonské slečny*, ktoré podľa Michela Foucaulta zahrnutím vylúčeného znepokojivo alegorizovali nenormálnosti danej epistémy, alebo vízie suprematistov či konštruktivistov zobrazujúce kontroverzne to, čo bolo dovtedy nezobraziteľné.

Podobne ako v iných epochách, ani v tejto hudba za vývojom ostatných umeleckých médií nezaostávala – jej zásadná revolta voči zotrúvaní v mode prežitého a neutržateľného sa taktiež niesla v znamení objavovania, resp. vytvárania neraz bezprecedentne nových svetov, ako aj relativizácie a transformácie niektorých funkcií hudby. Dochádzalo k pamätným erupciám radikálnej inakosti v tvorbe Stravinského, Janáčka, Bartóka, Schönberga, Ivesa či Varésa, avšak v tom istom čase sa stretne aj s nesmierne vzácnymi prípadmi istej ťažko definovateľnej triezvosti a tzv. novej vecnosti. Tie neboli súčasťou radikálnych zlomov či ruptúr, ale prejavmi akéhosi premostovania minulosti, vtedajšej prítomnosti a (súčasnej) budúcnosti – patrili k nim aj komorné symfónie troch autorov, ktoré si na svoj ďalší CD projekt vybral dnes už prominentný komorný orchester Quasars ensemble (oslavujúci v tomto roku svoju prvú desaťročnicu) pod vedením dirigenta, skladateľa a klaviristu Ivana Buffu. Album má strohý názov pozostávajúci z mien skladateľov *Arnold Schönberg / Alexander Albrecht / Paul Hindemith* (Hevhetia 2013). Sú na ňom diela *Kammersymphonie Nr. 1 E-dur*, op. 9 spomenutého Arnolda Schönberga, *Sonatina pre 11 nástrojov* Alexandra Albrechta a *Kammermusik Nr. 1, op. 24* Paula Hindemitha.

Všetky tri kompozície – okrem toho, že pochádzajú približne z toho istého obdobia 20. rokov minulého storočia (Schönberg totiž svoju staršiu skladbu zrevidoval v roku 1924) – majú aj iné spoločné, príbuzné atribúty. Sú písané v neobvyklom žánri z každej (harmonickej, rytmickej, sonoristickej, inštrumentačnej, tektonickej) stránky priekopnícky poňatej tzv. komornej symfónie, pričom všetky nástroje v nej sú nakomponované ako sólové(!) (v prvom prípade ide o 15, v druhom o 11, v treťom o 12 nástrojov).

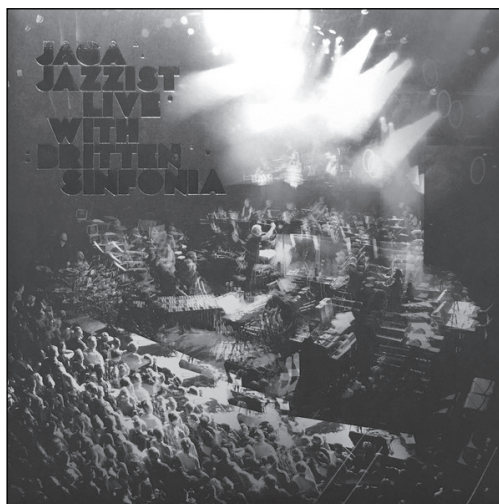
Zároveň sa vyznačujú – ako už bolo naznačené – svojskou dialogickou poetikou siahajúcou k inšpiráciám z minulosti, ktoré transponujú do nových, v mnohých smeroch odvážnych modernistických riešení.

Schönbergova *Kammersymphonie Nr. 1* (1906/1924) prekvapí možno každého, kto ho má v povedomí zapísaného ako atonálneho, neskoršie nekompromisného dodekafonistu, a to nielen preto, že ide o dielo z jeho ranejšieho obdobia. Nadchne totiž vyzretosťou hľadania a nachádzania hudobno-štrukturálnych inovácií (napr. špecifické kvartové postupy, zvláštne usúvzťažňujúce uvedenie až 19 tém v rozsahu jednočasťovej kompozície), ako aj povestne brilantnou, modernizmus definujúcou inštrumentáciou. Už tu potvrdzuje, že nebol – ako sa mu niekedy neprávo hovorilo – skladateľom „školskej tabule“ aplikujúcim svoje „utopistické“ teórie, ale plnokrvným a originálnym hudobným mysliteľom. Dielo sa právom dočkalo obdivu a aj niekoľkých úprav od jeho pokračovateľov Albana Berga a Antona Weberna.

Nás môže tešiť i udivovať zároveň, že slovenský skladateľ Alexander Albrecht držal krok s dobou a skomponoval aj v tomto žánri v porovnaní s inými svetovými skladateľmi relevantne kvalitnú skladbu. *Sonatina pre 11 nástrojov* (1925) predstavuje popri jeho klavírných skladbách a piesňovom cykle *Das Marienleben* de facto základný pilier našej hudobnej moderny. Prvýkrát som tento skvost počul z archívnej nahrávky vôbec prvého koncertu Slovenskej filharmónie v roku 1950 pod taktovkou legendárneho Václava Talicha, ktorý uvedenie práve tejto kompozície presadil na takej významnej udalosti – čo počas zavádzania ideologickej doktríny socialistickeho realizmu, v hudbe vyslovene nezmyselnej, nemuselo byť vonkoncom ľahké... Albrecht tu dokazuje, že v duchu spomenutej triezvo avantgardnej vecnosti bol osobitým tvorcom, pohybujúcim sa v rozmedzí suverénneho osvojenia si „kubisticky“ mnohovrstevných harmonických modulácií až po kultivovanú frivolnosť a osobitý esprit (časť II. *Menuet, Trio – Rozhovor v okennom výklenku*). Quasars ensemble sa po nedávnej konfrontácii Albrechtových piesní s obdobnými Mahlerovými či Poulencovými dielami (CD Hevhetia 2011) i tu podarilo deklarováť vysokú kvalitu hudobnej tvorby tohto nášho širokej verejnosti stále neznámeho a nie celkom doceneného skladateľa. Mimochodom, celý CD projekt sa tak trochu nesie v duchu obnovy vzťahu k tejto osobnosti (implicitne aj k jeho synovi Hansimu Albrechtovi), a to o. i. formou sprítomňovania ich odkazu v chátrajúcom dome Albrechtovcov v Bratislave, ktorý sa priebežne rekonštruuje (dobrovoľná



Quasars ensemble (foto: Z. Hanout).



Obal CD Jaga Jazzist: *Live with Britten Sinfonia* (Ninja Tune 2013).

zbierka prebieha na www.albrechtforum.eu, resp. organizujú sa koncerty na podporu jeho renovácie vrátane vystúpení Quasarsu).

Kontrastne jedinečne vystavané expresívne dielo Paula Hindemitha *Kammermusik Nr. 1, op. 24* (1922) patrí do radu komorných symfónií z tohto obdobia, ktoré by mal počuť každý mladý adept kompozície, aby takpovediac nemusel „objavovať Ameriku“. Pri vypočutí napríklad prvej i štvrtej časti sa pýtam, či ju poznal taký Frank Zappa. Kombinácie komorného (multiplikovane sólistického) inštrumentára s girlandami xylofónových partov vlastne anticipujú (v 40-ročnom predstihu!) to, čo poznáme z tvorby tohto amerického velikána. *Kammermusik Nr. 1* pozostáva zo štyroch odlišných častí, ktoré však vytvárajú podmanivý celok a sú svedectvom veľkého Hindemithovho talentu prejaveneho v tomto opuse, hoci mal len 27 rokov.

Quasars ensemble tu podáva precízny profesionálny, pritom však muzikantsky chápvavý a zaniatený výkon. Zvukovo je nahrávka zvládnutá na špičkovej úrovni (realizovala sa v budapeštianskom štúdiu Pannonia v réžii zvukára Viktora Szabóa), výtvarnému riešeniu albumu dominuje reprodukcia maľby geniálneho Kolomana Sokola *Musicians* (1983). Nejde tu o muzeálny počín, snažiaci sa nám „len“ sprostredkovať neprávom zabúdané diela z hudobnej minulosti, ale o skutočné oživenie aktuálnosti týchto umeleckých výpovedí. Tá tkvie okrem iného v tom, že nám v dnešnej nestálej, postmoderne „surfujúcej“ dobe 21. storočia, dobe všadeprítomných tabletov, iPodov a smartfónov, opätovne a nanovo kladú otázky o zmysle a akosti našej potreby pozastavenia sa v načúvaní podobným hudobným udalostiam.

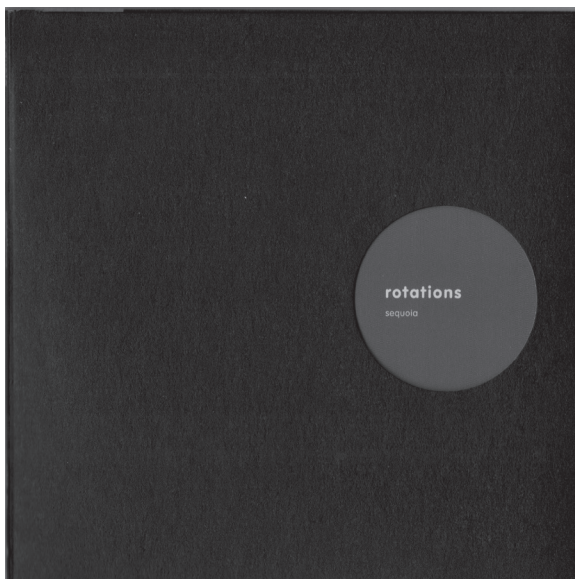
6

Vieme, ako väčšinou nešťastne dopadli všemožné projekty „nakaširovaných“ spojení rôznych etablovaných rockových skupín a spevákov so symfonickým orchestrom (*pars pro toto* Metallica, o „rytmusovských“ zúfalstvách radšej pomlčme), ktoré sa tak snažia svoju hudbu umelo legitimizovať ako umelecky a najmä „dejinne hodnotnú“. Len niektoré invenčné, naozaj organické, na mieru šité orchestrácie dávali predsa len týmto pokusom zmysel. Spomeňme napríklad z konca 60. rokov 20. storočia *Concerto for Group and Orchestra* Johna Lorda s Deep Purple a Ryoal Philharmonic Orchestra, zo 70. rokov *Apocalypse* Johna „Mahavishnu“ McLaughlina

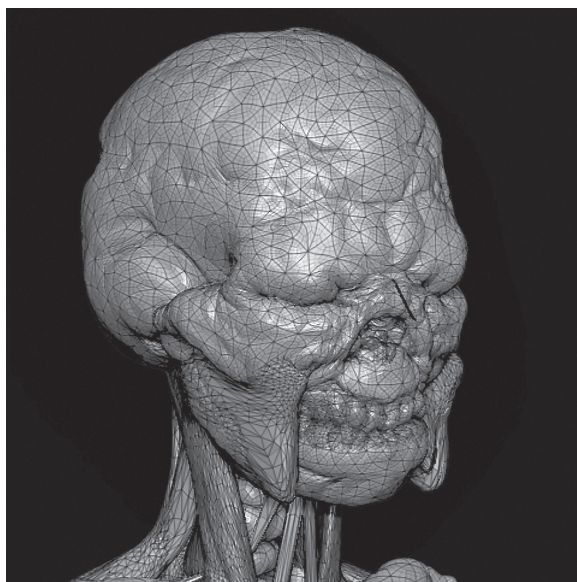
s London Symphony Orchestra alebo originálne kusy Franka Zappu, u nás niektoré skladby z prvého a posledného radového albumu Collegium Musicum (*Musica Concertante*) alebo nie také dávne spojenia Davida Gilmoura so Zbigniewom Preisnerom či Petera Gabriela s New Blood Orchestra.

Nasledujúci koncert, kde sa tiež spojili dve telesá z iných „svetov“, som síce na vlastné uši a oči nezažil, no vďaka Youtube a hlavne zvukovému záznamu som to mohol od istej miery kompenzovať. Roku 2012 nórske hudobné zoskupenie Jaga Jazzist hralo v londýnskom Barbicane spolu s komorným orchestrom Britten Sinfonia; spojenie, ktoré sľubovalo niečo nezvyčajné. V prípade nórskeho súboru Jaga Jazzist nič podozrivé nehrozilo, a to nielen preto, že ide o takpovediac multižánrový hybrid. Toto teleso desiatich multiinštrumentalistov hrajúce prevažne skladby svojho zakladateľa Larsa Horntvetha sa vždy vyznačovalo nesmierne bohatými aranžmánmi, porovnateľnými s kvalitnými komornými telesami súčasnej vážnej hudby. Preto zaodetie pôvodných verzií skladieb na uvedenom koncerte do orchestrálneho šatu symfonického Britten Sinfonia vyznieva nielen prirodzene, ale aj obohacujúco.

Na spomenutom vystúpení sa okrem skladby *Prungen* objavili hlavne kompozície z predchádzajúcich albumov *One-armed Bandit* (2010), *Bananafluer Overalt* (EP 2010), *The Stix* (2003) a *What We Must* (2005), ale i tak išlo o výrazný posun. Každá z ôsmich kompozícií pôsobí v hudobnej a sonoristickej mase zvuku oboch špičkových telies naozaj impozantne. Polylinearita invenčného, vzájomného kontrastu podmanivých melódií, inteligentných harmonických modulácií, nekompromisných (poly)rytmov, košatých inštrumentácií a prekvapivých kontrastov vo vás zanechávajú dojem brilantnosti, ale najmä silných emócií vyvierajúcich aj z priam hmatateľne euforickej radosti z muzicírovania... Monumentálnosť a gradácie nálad tu nie sú len výsledkom multiplikácie a navrstvovania pôvodných partov Jaga Jazzist orchestrálnymi nástrojovými sekciami (ako to zvyčajne v obdobných projektoch býva), ale i prikomponovania nových plôch a ich vnútorného „prerastenia“ s organizmom toho-ktorého diela. Stačí porovnať eruptívne pestrú symfonickú ouvertúru *One-Armed Bandit* alebo kompozíciu *Music! Dance! Drama!* či akýkoľvek iný zo známych jaga-jazzistovských „hitov“ v tomto elektro-fusion-symfonickom vydaní s ich pôvodnými štúdiovými verziami a zistíte, že im, obrazne povedané, narástli krídla.



Obal CD Rotations: *Sequoia* (Evil rabbit records 2014).



Obal CD Komara (Hevhetia 2015).

Britten Sinfonia, prominentný britský sídelný orchester spomenutého kultúrneho megacentra Barbican (ktorý, mimochodom, pred časom poctil svojím koncertom aj naše Bratislavské hudobné slávnosti) tu pod taktovkou Christiana Eggena podal obdivuhodný výkon: nielen v zmysle očakávanej profesionality, ale najmä schopnosťou vcítienia sa do hudobnej poetiky Jaga Jazzist. Obidva ansámble sú tu organicky v súzvuku a vytvárajú hudobnú „galaxiu“, v ktorej občas zasvietia alúzie na spomínaného Zappu či legendárne orchestrálne opusy Gila Evansa s Milesom Davisom, pritom však zostáva predovšetkým svojská. Áno, možno tu najmä v sonoristike nemáme do činenia so subtílnou nuansovitosťou – temer neustále sa valiace hudobné ohňostroje by mohli niekoho aj unaviť –, no na mňa symbióza Jaga Jazzist & Britten Sinfonia pôsobí z každej stránky temer uhrančivo suggestívne.

7

S výhradným spojením len akustických kontrabasov v jednom zoskupení súčasnej progresívnej hudby sa nestretávam často (u nás si môžeme pripomenúť azda len kontrabasový kvintet *Silent Tears Of Fathers* Jozefa Kolkoviča z roku 2003 na jeho profilovom albume; Hevhetia 2007), najmä ak ide o tzv. neidiomatickú voľnú improvizáciu. Projekt medzinárodného kontrabasového kvarteta s týmto zameraním pod názvom Rotations, ktorý roku 2012 vytvorili výborní hráči Antonio Borghini, Meinrad Kneer, Klaus Kürvers a Miles Perkin, však nie je „len“ jednorazovým záznamom intuitívneho muzicírovania za hranicou možného, ale skôr prazvláštnou polymorfnou mriežkou umne utkanou z rozmanitých „fraktálov“ novodobého artikulačno-výrazového slovníka späť s najhlbšie znejúcim (ak vynecháme raritný oktobas) akustickým strunovým nástrojom.

Každý z ôsmich trackov na CD *Sequoia* (Evil rabbit records 2014) má úplne inú špecifickú atmosféru, polymorfne „rizomatickú“ štruktúru a vyznenie, čo vyplýva z rozmanitej kombinatoriky pre tú-ktorú skladbu vymedzených tzv. rozšírených, miestami krajne nekonvenčných kontrabasových techník. A tie sa veru od čias sonorizmu 60. rokov minulého storočia, ako aj po skúsenostiach s elektroakustickými a digitálne elektronickými technológiami (navyše v čase etablovania hudobného rozmeru zvukových udalostí v každodenných prostrediach) rozšírili a rozvinuli do nebývalých foriem

a prekvapivej senzibility. Miestami máte pocit – napríklad v 4. eponymnej štvrtýchodinovej skladbe *Rotations* – akoby sa štyri kontrabasy pohybovali v škále od tvorivého osvojenia si poetiky Dereka Baileyho až po transformáciu prístupov Jona Rosea či Audrey Chen, resp. i „simuláciu“ mikrozvukov z vášho okolia. Každé prirovnanie do istej miery pokrívka – a tu obzvlášť; každý z partnerov tohto multidiálu tu totiž plní presne svoju inú úlohu, a to aj v takých zdanlivo „nenáročnejších“ kusoch, ako sú v podstate vtipné mikrointervalové glissandové *Lifts & Escalators* poučené Niblockom či Scelsim alebo tónovo tradičnejšie *Birdcages*. Podmanivá variabilita bizarne nuansovitého priestoru tohto basového štvoruholníka sa vyznačuje svojou autentickou hudobnou inteligibilitou, s ktorou sa často nestretete.

8

Kto by to bol povedal, že pamätný koncert legendárneho progresívneho rockového sexteta King Crimson v Prešove v roku 1996, ktorý som mal to šťastie zažiť, zanechá v tomto meste takú silnú pomyselnú stopu, že vtedy len dvanásťročný chlapec David z tohto mesta raz, o takmer dvadsať rokov neskôr, nahrá s jedným z bubeníkov tohto legendárneho zoskupenia prelomovú platňu. Nielen na našej, ale aj na medzinárodnej scéne súčasného progresívneho rocku vyvolala na prelome rokov 2014/2015 rozruch akusticko-digitálna elektronická skupina KOMARA slovenského gitaristu a skladateľa Davida Kollara, amerického bubeníka Pata Mastelotta a talianskeho trubkára Paola Raineriho. Zaznamenaným výsledkom ich spolupráce je eponymný album *Komara* (Hevhetia 2015), nahratý v štúdiu Faust v Prahe, so sugestívnym výtvarným dielom „creature art“ na obale od Adama Jonesa zo skupiny Tool.

Kollar, ktorý sa ostrieľal v rozmanitých projektoch a spoluprákach s renomovanými osobnosťami – spomeňme Eivinda Aarseta, Gerga Borlaia či nedávno Arveho Henriksena a Stevena Wilsona –, vyzrel natoľko, že sa stal definitívne rovnocenným partnerom hráčom takpovediac z 1. ligy súčasnej svetovej scény, ku ktorým bezpochyby patrí aj bubeník a perkusionista Pat Mastelotto. V triológu s Rainerim sa na vystúpeniach či na CD vzájomne plnokrvne dopĺňajú. Dokladom toho je hneď úvodná impozantná, sónicko brutálna, kompozične vyzreto vystavaná skladba *Dirty Smelly* (v hudobnej produkcii Adriana Benavidesa, ktorý mal z tejto stránky na starosti nadpo-

lovičnú väčšinu trackov). Kollar okrem polymorfných „éterických“ polôh prekvapí priam „21st century schizoid“-nou agresivitou, Mastelotto vytvára bicími de facto kontrapunktický kompozičný plán a Raineriho elektronicky zmutovaná trúbka miestami kvíli priam v belewovských záchvatoch. Tieto polohy však vyvažujú zmierlivejšie, viac akustické skladby (pars pro toto *37 Forms*), kde trubkárove výlety pripomenú miestami poetiku Palleho Mikkelborga (ktorý pred tromi dekadami vytvoril Milesovi Davisovi úžasný album *Aura*), pričom Kollarove gitarovo-elektronické transverzálne techniky presahujú tradičné očakávania toho, „ako by mala gitara znieť“. Napokon vo svojej odpovedi na otázku jedného z amerických novinárov, ako by charakterizoval svoj prístup a poetiku, odkázal redaktora na film *Stalker* Andreja Tarkovského...

Jednotlivé tracky sú zostrihané z viac než sedemhodinovej kolektívnej improvizácie, pričom po výbere a niektorých dodatočných aranžmánoch aj spomínaného Benavidesa nadobudli podobu vypilovaných kompozícií, z ktorých preto niektoré znejú ako vopred nakomponované kusy. Aj keď v nich všetci traja hudobníci odkazujú na známe hudobné idiómy z vlastnej minulosti (ani tie zjavne crimsonovské nemožno v sebe zaprieť), predsa len máte pri načúvaní tejto hudby pocit, že ich neraz „transgresívne“ prekračujú až za hranicu definovateľného. Takto podľa mňa má asi znieť súčasné cyber-punk-hard-core-rock-nu-jazz-ambient-digitálno-elektronické muzicírovanie. Je nekompromisné, bizarne košaté, temne lyrické, autentické a najmä sofistikovane, no pritom neskutočne sugestívne. Christian Fennesz, s ktorým David Kollar už tiež koncertoval, na margo tohto prvého albumu tria KOMARA poznamenal: „*Amazing playing and production.*“

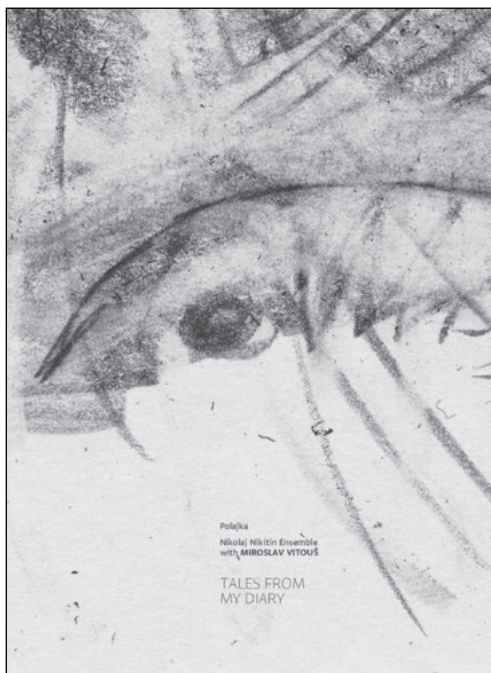
9

Nadväzovanie na Leoša Janáčka je veru v súčasnosti nečakane rozmanité. Siahá od (re)interpretácií odovzdaných pôvodnému zámeru tohto génia, resp. rôznych úprav ním zozbieraných piesní až po voľné postmoderné alúzie na jeho zemité, pritom nesmierne originálny modernistický realizmus, ale i odzbrojujúcu poetickosť moravského muzikantského naturelu. Výnimočný projekt kontrapozície súboru Polajka a komorného jazzového ansámblu Nikolaja Nikitina aj so sláčikovým kvartetom pod názvom *Tales From My Diary* (2CD Hudobný fond 2014) ponúka nemálo zo spomenutých

polôh. Kým na jednom nosiči kvinteto Polajka v zložení Eva Šušková (soprán), Róbert Pospíš (spev), Martin Sillay (gitara), Boris Lenko (akordeón, klavír) a Richard Harvan (violončelo) pretvára veľmi zaujímavu na svoj obraz hlavne piesne, skladateľ a jazzový saxofonista Nikolaj Nikitin na druhom albume zaranžoval, resp. úplne pretvoril janáčkovské inšpirácie do svojbytných „crossoverových“ kompozícií na pomedzí jazzu a tzv. vážnej hudby. Prizval si k tomu okrem renomovaných spoluhráčov zo Slovenska – Ľuboša Šrámecka (klavír, rhodes piano), Juraja Grigláka (kontrabas), Lukáša Oravca (krídlovka), Pavla Berezú (gitara), Mariána Ševčíka (bicie) – a dvoch odlišných sláčikových kvartet aj prominentného hosťa Miroslava Vitouša, špičkového českoamerického kontrabasistu a skladateľa, o. i. zakladateľa Weather Report, ktorý má s hybridizáciou týchto dvoch pólov bohaté skúsenosti. Prispel k tomuto projektu nielen sólovými improvizáciami, ale i osobitými interlúdiami a jednou skladbou. Najprv však k Polajke...

Päťica vyššie spomenutých interpretov, z ktorých väčšina načiera aj do navzájom odľahlých žánrových vôd, sa zhostila osvojenia Janáčkovho odkazu zjavne inak, „než je v kraji obecné zvykom“. V komparácii s väčšinou aranžérov držiacich sa rozjasnenej atmosféry moravského folklóru (za všetky spomeniem aspoň výborné transkripcie a aranžérske spracovanie Janáčkovej zbierky *Lidová poesie v písniích* Vladimíra Godára pre Škam-povo kvarteto s Ivou Bittovou v roku 2004) je Polajka oveľa záдумčivejšia, melancholickejšia a potemnená (túto poetiku rozvinula aj na svojom výnimočnom projekte *Exodus*; Real Music House 2017). Ide o polohy, ktoré nie sú možno v Janáčkových piesňach až také zjavné, no znepokojivo zurčia v niektorých podzemných prúdoch. Obaja speváci, či už priesračne presvedčivá Šušková, alebo uveriteľne civilný Pospíš, vo vzájomnej párovej súhre výrazovo veľmi dobre zvládajú okrem uvedených nálad aj tie veselšie, pričom inštrumentalisti ich vo svojom zaujatom muzicírovaní vhodne sprevádzajú. Na základe počutého usudzujem, že výsledné tvary sú neraz výsledkom spoločného preludovania a radosti zo vzájomného dialogického „zdieľania“ čara „janáčkovského“ folklóru.

S úplne iným prístupom sa poslucháč stretne na ďalšom albume, kde sa Nikolaj Nikitin, dnes už neprehliadnutelná postava nášho progresívneho jazzu, nechal voľne inšpirovať Janáčkovým dielom *Po zarostlém chodníčku*. Vybral z neho šesť skladieb, z ktorých však nepoužil ani jednu tému či motív, ba ani kompozičné postupy, ale vytvoril k nim akési hudobné analógie



Obal 2CD *Tales From My Diary* (Hudobný fond 2014).



Ľudová hudba Pokošovci (foto: Ľ. Balko).

odkazujúce skôr na Janáčkovu „reč, výraz a atmosféru“. Okrem toho v priebehu prác na tomto svojom „cykle“ (v priebehu rokov 2011 až 2014) skomponoval pod vplyvom jeho sláčikových kvartet aj vlastné kvarteto *Conversations* (2013), ktoré je zaradené na záver celého projektu.

Treba povedať, že fúzia moderného jazzu a tzv. vážnej hudby je dnes už síce konvenčným riešením, no neustále predstavuje klzkú pôdu, na ktorej sa dá ľahko upadnúť do nechcených klišé. Avšak v celkovej kompozičnej dramaturgii jednotlivé veľmi umne a decentne vystavané Nikitinove skladby premošujú už spomínané Vitoušove interlúdiá. Aj keď sonoristicky táto hudba znie akoby z prelomu 60./70. rokov, môže nás (až na občasné prešľapovanie v idiómoch „intelektuáldžezu“) naozaj očariť. K vrcholom albumu patria štvorčastové *Conversations* v podaní sláčikového kvarteta Eugena Procháca a s prehľadom improvizujúceho Miroslava Vitouša, ktorý Nikitinove sofistikované party ozvláštňuje a dopĺňa o nový rozmer. Ide o ďalší plnovýznamový rozhovor hudobného determinizmu a indeterminizmu, tentoraz o Janáčkovi – s neustálou prítomnosťou jeho ducha v tušennom pozadí... Vitoušovo krátke *Zjevení*, ktoré Nikitinov projekt otvára, ho ako jeho kóda aj uzatvára.

Odporúčam oba diely *Tales From My Diary* všetkým (k sebe) náročnejším poslucháčom. A nielen tým, ktorí už majú Janáčka zažitého, ale aj tým, ktorí si vzťah k nemu nájdu možno práve cez tento koncepčne a hudobne osobitý dvojalbum.

10

Je to už dosť dávno, čo sme v deväťdesiatom treťom spolu s gitaristom Petrom „Varsom“ Varsavikom (Teória odrazu, OTRAS, Šramot) poslali magnetofónovú kazetu našich spoločných improvizácií Frankovi Zappovi do Los Angeles. Po čase nám prišla zdvorilo nonšalantná odpoveď od jeho sekretára, že Zappa sa práve venuje načúvaniu ľudovej hudby z rôznych končín sveta a nahráva s etnomuzikantmi istý projekt, no len čo bude mať čas, našu hudbu si vypočuje... Čo asi nestihol – na konci toho roka Zappa zomrel a len pred pár rokmi bol na Youtube sprístupnený záznam práve z uvedených jam sessions (*Salad Party Home Video*; ich vplyv je citelný, mimochodom, aj na jednom z jeho posledných realizovaných CD *E. I. H. N.*). S odstupom času sa Zappovi vôbec nečudujem, že posledné zvyšky energie venoval o. i.

rozmanitej ľudovej hudbe z celého sveta. Čím som starší, tým viac získavam k tejto prapôvodnej hudobnej kultúre hlbší vzťah (u nás najmä k pastierskej, sedliackej, dedinskej či horalskej); a čoraz väčší obdiv, pokoru, úctu.

Preto som spozornel, keď sa mi dostala do rúk nahrávka výbornej multižánrovej rómskej ľudovej hudby Pokošovci (Tradana 2014); napokon aj preto, že mi ju odporučila jeho hudobná producentka Jana Ambrózová, etnomuzikologička, redaktorka Rádia FM a v neposlednom rade nenahraditeľná frontmanka nášho tria Ne:bo:daj. Hľadajúc kľúč, ako zrealizovať dôstojný, autentický album tohto zoskupenia muzikantov a spevákov (v snahe vymaniť sa z mainstreamovej, klišéovitej formy prezentácie folklóru u nás), našla ho v samotnom regióne, odkiaľ Pokošovci pochádzajú, a v repertoári, v ktorom sa bežne pohybujú. Album je tak v istom zmysle akousi folklórnou pohľadnicou z východného Horehronia – Pokošovci tu totiž nehrajú „len“ svoje rómske piesne, ale i špecifické ľudové piesne primárne z Telgártu a Šumiaca. Členovia tejto ľudovej hudby zvládajú rôzne polohy: od spomenutých typických cigánskych idiómov (niekde aj so svojou matkou, výbornou speváčkou, napríklad v *Terno čhavo nane Rom* či *Soske man čumidlán*) cez svojskú, pritom štýlovo autentickú interpretáciu miestnych „evergreenov“ (*Zahrajže mi, zahraj, alebo Orié Janík, orie*) či decentný sprievod ženskej speváckej skupiny Trkni (*Ej, vysoko mesiačok*) až po tanečné inštrumentálne kusy (*Vtedy dobre vandrovať a Ej, duby, duby*), ale aj brilantné typické viachlasy (*Tam hore, tam dole* alebo záverečná a cappella *Pán kapitán*). Nadôvažok sa na predposlednom tracku skvie úplne nová, ich vlastná rom-popová pesnička (*Ráno, keď prídem za tebou*) v podaní Rada Pokoša s jemne „django-reinhardtovskou“ jazzovou gitarou Reného Bošeľu. Celá kapela troch bratov Pokošovcov s akordeonistom Julom Markusom a mladým, dnes už, bohužiaľ, zosnulým cimbalistom Markom Abrahámom tu podáva skvelý výkon. Osobne mi okrem primáša a speváka Mira Pokoša a súhry rytmickej sekcie doslova imponuje (ako rockovému basgitaristovi) glissandovo blúdívý štýl jeho brata, kontrabasistu Stana. Sprievodný text Jany Ambrózovej na obale spája vyznanie, vhlad do histórie muzikantského rodu Pokošovcov a erudovaný popis špecifickosti temer každej skladby.

Keď Pokošovci so svojou matkou prezentovali tento svoj premiérový titul na koncerte v nabitom klube KC Dunaj v Bratislave, ich starý otec sedel obďaleč a neveriacky sa prizeral, ako miestna prešporská omladina

aplauduje a krepčí „ostodušu“ na hudbu, o ktorej niektorí donedávna tvrdili, že vymiera. Ako hovorieval Adamčiak, opak je pravdou...

11

V krásnej secesnej, letnými lúčmi presvietenej Koncertnej sále Župného domu v Nitre (mimochoďom, s výnimočnými akustickými kvalitami) sa v júni 2017 uskutočnilo na mieste pomery ojedinelé hudobno-intermediálne podujatie s názvom *50 – 60 – 70*. Už len keď vymenujem účinkujúcich, každý o súčasné slovenské umenie sa zaujímajúci človek zbystrí pozornosť: hudobné teleso Cluster ensemble, súčasný významný skladateľ Peter Machajdík (tentoraz v úlohe improvizátora na elektrickej gitare), špičková nekonvenčná tanečnica Petra Fornayová (v úlohe autorky konceptu jedného z predstavení) s poslucháčmi Súkromného konzervatória v Nitre, klavirista a skladateľ Fero Király & SoundOrchester zostavený zo žiakov ZUŠ J. Rosinského. Poviete si – zvláštna kombinácia, no všetko postupne výborne súznelo.

Detský SoundOrchester, koordinovaný najprv Királyom, ovládal jeho samplovací multinástroj v hravej hudobnej koláži, po ktorej nasledovali verzie rôznych grafických notácií Milana Adamčiaka. Tie s pohrúženými deťmi naštudovala v sugestívnom poňatí mladá klaviristka Martina Janegová (VENI). Práve Adamčiakov projekt *Diamondance* bol jedným z ťažiskových momentov večera, keď sa na ploche temer celej polovice sály rozprestierala jeho partitúra (ešte z konca 60. rokov minulého storočia), ktorá bola prekreslená na veľký koberec pre študentov tanečného odboru uvedeného konzervatória. Za zvukov Machajdíkovej imponujúcej improvizovanej hry v réžii Petry Fornayovej po nej tanečníci a herci behali do kruhu, pohybovali sa a vytvárali experimentálne pohybové etudy.

K vrcholom večera patrili aj kompozície Martina Burlasa v podaní Cluster ensemble *Hudba pre Róberta Dupkalu* (1981, rev. 1990) a jeho celkom nová skladba *dream fever*, ktorá zaznela vo svetovej premiére. Večer toto komorné teleso, ktoré sa v roku 2016 preslávilo vo svete výnimočným projektom 3-CD s hudbou Philipa Glassa³, zavŕšilo pôsobivou

³ Cluster ensemble jednu časť z tohto projektu, Glassovu dych berúcu skladbu *Music with Changing Parts* (1970), uviedol s videoprojekciou práve v tejto nitrianskej koncertnej sieni (na spomenutom festivale PostmutArt Fest v roku

experimentálnou „kódou“ Daniela Mateja *JMF for DM* (2016) pre sólovú flautu a ansámbl za jeho osobnej prítomnosti. A prečo enigmaticky znejúci názov koncertu *50 – 60 – 70?* išlo o alúziu na nedávne jubileá troch spomenutých skladateľov: Mateja, Burlasa a Adamčiaka, ktorý nás, bohužiaľ,

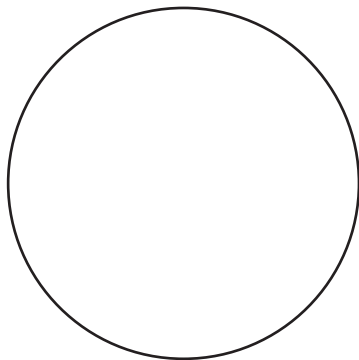


Adamčiakov projekt *Diamondance* v Koncertnej sále Župného domu v Nitre, 2017 (foto: J. Fujak).

začiatkom roka 2017 náhle opustil. Z celej akcie by mal isto nemalú radosť, tak ako všetci prítomní, ktorí napriek takmer mediálnej PR „illegalite“ mali to šťastie túto z každej stránky hudobne radostnú udalosť zažiť.

2015), kde prezentoval aj úplne odlišný, no veľmi zaujímavý intermediálny projekt *Shaped Songs* inšpirovaný piesňovým cyklom Roberta Schumanna a Huga Wolfa (2017).

Na záver bez komentára odcitujem odpoveď na anketovú otázku z úvodu vyššie spomenutého skladateľa a hudobníka, zakladajúceho člena Transmusic comp. Petra Machajdíka. Čo pre neho znamená hudba v tomto storočí?:



Vplyv myslenia o (intermediálnej) hudbe na jej vlastnú tvorbu

Odborné texty píšem zvyčajne v pozícii estetika, kulturológa a semiotického muzikológa, v tomto príspevku však zaujímam trochu inú pozíciu. Ponúkam pohľad takpovediac „z druhého brehu“, čiže z perspektívy hudobného tvorca, skladateľa, resp. kompozítora nekonvenčnej hudby v jej intermediálnych presahoch, ktorý si uvedomuje, ba niekedy i explicitne priznáva a využíva priemet semiotiky a estetiky do vlastných umeleckých projektov. Napokon nejde o nič výnimočné – žijeme v období, keď sa teoretický diskurz výrazne estetizuje a umenie čoraz viac filozoficky zdiskurzívňuje. A hoci je zrejmé, že samotné režimy vedomia počas písania teoretických štúdií a v procese hudobnej tvorby sú výrazne odlišné, nevyplýva z toho, že sa nemôžu vzájomne ovplyvňovať a obohacovať.

Skôr, než sa dostanem k mojim samotným intermediálne hudobným projektom, predsa len ešte malé teoretické odbočenie. V mojom spôsobe teoreticko-estetických úvah (aj) o (vlastnej) hudbe zohrávali kľúčovú úlohu koncepcie už spomínaných osobností: lingvistu a estetika Františka Mika ako jednej z hlavných postáv Nitrianskej semiotickej školy (ktorý bol aj konzultantom mojej dizertačnej práce), rovnako aj interdisciplinárneho muzikológa a semiotika Petra Faltina. V neposlednom rade, najmä v súvislosti s chápaním filozofie postmoderného umenia, ma zasa výrazne ovplyvnil teoretik a konceptualista Jozef Cseres. Keďže prvým dvom predstaviteľom som venoval priestor v predchádzajúcich textoch a iných knižných prácach¹, pristavím sa pri niektorých motívoch Cseresovho myslenia.

Jozef Cseres – známy aj pod pseudonymom HE^yeRME^arS (zámerne balansujúc vo svojich rozličných filozoficko-umeleckých projektoch na pomedzí diskurzívneho a nediskurzívneho symbolizmu), popredný kurátor a organizátor intermediálnych podujatí *sui generis* – patrí k najzaujímavejším súčasným teoretikom pluralitného sveta umenia postmoderny. Autor významnej práce *Hudobné simulakrá* (2001), ako aj mnohých principiálne dôležitých

¹ Viac pozri: Fujak, Július: *Hudobné korela(k)tivity* (FF UKF 2008) a *Margonálie* (Modrý Peter 2013).

štúdií a odborných článkov sa o. i. zaoberá problematikou štrukturálnych vzťahov, väzieb a paralel medzi hudbou a mýtom, otázkami akosti semiózy reprezentácie v súčasnom umení a najmä postihovaním špecifickej poetiky jeho taxonomicky neuchopiteľnej fenomenality – to všetko z metodologických pozícií širokospektrálneho vhladu postštrukturalistickej filozofie. Poukazuje na meniaci sa charakter textuality postmoderného umenia, pretože súčasní umelci podľa neho zjavne a zámerne atakujú ontologický status umeleckých médií, ich časopriestorovú limitovanosť a koordináty. Hudobné dielo v súčasnosti (a jeho expanzia do predtým nemysliteľných audio-sónických oblastí) „už dávno nie je vtessené do časového rámca opakovaných živých prevedení alebo mechanicko-elektronických prehrávaní, a ani architektonický priestor nemusí byť trojrozmerný, a dokonca ani reálny“ (Cseres, 2004, s. 46).

Cseres poukazuje na nie náhodnú, veľmi dôležitú úlohu hudby v (post)-štrukturalistickom diskurze, pričom originálne usúvzťažňuje koncepcie C. Léviho-Straussa, J. Attaliho, R. Barthesa, J. Derridu, J.-F. Lyotarda či G. Deleuza & F. Guattariho a ich chápanie hudby, ticha, hluku, filozofických pojmov a konceptov rytmu, refrénu, jazyka, kódu, signifikácie a významu. Povahu kvalitatívneho posunu v hudbe postmoderny popisuje takto:

„V aktuálnej hudbe a zvukovej poézii sa všetko (zvuky) deje multilineárne a transverzálne. Zvuky nie sú izolované expresie, operácie a udalosti, sú „zvukovými blokmi“ bez pevných a jasne identifikovateľných začiatočných bodov, rovín či koordinátov, ktoré sa odohrávajú v priestore „in-between“, medzi viacerými rozhodnutiami, viacerými zvukovými situáciami, medzi viacerými akustickými orbitmi. Medzi zábleskom myšlienky a zvukovou reakciou na ňu sa toho môže veľa odohrať, preto hlasy (už) nemajú ambíciu rozprávať alebo memorizovať príbeh, skôr sa snažia artikulovať interakcie medzi zvukovými udalosťami“ (Cseres, 2011, s. 3).

Cseres hovorí nielen o vedomej rezignácii na naratívnosť, rozvíjanie príbehovosti, ale aj na „zdieľanie“ nejakého „posolstva“ v záujme vytvorenia priestoru pre iné mody vnímania a chápania:

„Sú to jednoducho intermezzá a nepomenoval ich tak básnik alebo hudobník, ale filozof: „Zvukový blok je intermezzo. Je to telo bez orgánov,

anti-pamäť prestupujúca hudobnú organizáciu, a je o to zvučnejšie“ (Deleuze & Guattari). Tieto hlasy nedeklamujú posolstvá pre potenciálne interpretácie, ale majú ambíciu otvoriť alternatívne priestory percepcie. Viac sa zaujímajú o flexibilný materiál, z ktorého je to-ktoré umelecké dielo (alebo text) utkané. Sú viac než „slová-v-slobode“, toto sú interaktívne pravidlá novej, neopakovateľnej gramatiky a syntaxe“ (Cseres, 2011, s. 3).

Cseresove interpretácie súčasného hudobného a intermediálneho umenia sú nesmierne zaujímavé a inšpiratívne tým, ako prekračujú zaužívané modely semiotického a filozoficko-estetického myslenia. Preto asi neprekvapí, že ovplyvnili nielen niektoré moje teoretické reflexie, ale do istej miery aj moju umeleckú tvorbu.

V nasledujúcich intermediálne hudobných projektoch sa niekedy môžu nachádzať explicitné referencie a odkazy na isté teoretické kontexty a súvislosti, no niekde možno vybadať len ich skrytý vplyv. Minimálne vo výbere a uchopení témy, respektíve v ich tvorivom prisvojení. Som presvedčený, že bez poznania niektorých semiotických a umelecko-filozofických ideí by mnohé z mojich diel nenadobudli taký tvar, k akému som neraz v kooperácii so spoluhráčmi, neraz spolutvorcami napokon dospel. Tu je zopár príkladov utriedených na základe tematizácie písma, intertextuálnych vzťahov alebo špecifického intermediálneho charakteru.

1. Tematizovanie písma a jeho audializácie

Hy-ph-ol-op-ho-ny (2002)

Jozef Cseres bol jedným z hlavných organizátorov a kurátorov unikátneho medzinárodného festivalu SOUND OFF a s ním spätých výstav v rôznych slovenských mestách (Bratislava, Šamorín, Nové Zámky, Nitra). Toto podujatie bolo v rozmedzí rokov 1995 – 2002 zamerané na nekonvenčnú a experimentálnu hudbu, performancie, sonic art a intermediálne umenie.² Posledný ročník, ktorý sa uskutočnil v roku 2002 v Nových Zámkoch, mal „barthesovský“ názov *Typewriting Aloud – Typoxxs Allowed* (Strojopis

² V roku 2000 sme kooperovali na téme bábkového umenia a realizácii festivalu *Pupanimart – SOUND OFF* v Starom (bývalom bábkovom) divadle v Nitre.

nahlas – preklepxxy dovolené). Na CD kompiláciu/katalóg bola zaradená aj moja experimentálna skladba *Hy-ph-ol-op-ho-ny*, k vytvoreniu ktorej ma inšpirovala pasáž zo spomenutej Cseresovej knihy *Hudobné simulakrá*. Spomína v nej skutočnosť, že Roland Barthes svojho času navrhoval premenovať teóriu textu (a v istej konzekvencii aj semiológiu) na hyphológiu, pretože starogrécky pojem „hyphos“ polyvalentne referuje k významom textúra, tkanina, látka, plášť alebo tiež utkaná sieť.

Ako podklad, resp. hudobné podložie som využil zvukový záznam jednej živej komprovizácie zoskupenia tEóRia OtráSu z koncertu v klube Sklenená louka v Brne z roku 2002 (David Šubík – hyphosonický sampler, DJ Fero – gramofóny a ja – semipreparované pianino, sláčiková basgitarra, oktopad sampler a zvukové hračky) a navršvil k nej nasledujúce zvuky. Údery starého písacieho stroja Underwood, konkrétne klávesov jednotlivých písmen H, Y, P, H, O, L, O, P, H, O, N, Y, ktoré som paralelne našepkal. Obdobne som potom v šepote nahral slová „Abvún“ (výraz pre Otčenáš, resp. Jahveho v aramejčine) a „Nemesis“. Podľa jedného mýtu totiž táto egyptská bohyňa stvorila svet tak, že ho utkala. Na sprievodnej grafike/starobylej reklame, ktorú som našiel v kaviarni nitrianskeho klubu Starého divadla, je vyobrazená (a to je už moja umelecká licentia poetica) ako sekretárka, ktorej niečo diktuje pán Abvún. Vo vzájomnej repetícii na rozmanitých miestach skladby sa tieto plochy spolu s fragmentmi harmónií a elektronických „šrapnelov“ vzájomne prevrstvujú a sémanticky umocňujú.

Wordless: (2009/2010)

Francúzsku výtvarníčku a videoartistku Ludivine Allegueovú som stretol prvýkrát na 9. medzinárodnom kongrese ICMS v Ríme v roku 2006, kde ma veľmi zaujala jej prednáška a autorský dokumentárny film o sufijskom tanci *sama* v umelecky medzidruhovo intersemiotických kontextoch. Pozval som ju vtedy do Nitry na sympóziu *Convergences and Divergences of Existential Semiotics*, ktoré sa uskutočnilo o rok neskôr. Okrem prednášky na našej univerzitnej pôde prezentovala aj spomínaný film v Nitrianskej galérii.³ Onedlho ma oslovila, či by som s ňou ako spoluautor mohol participovať na projekte založenom na vyslovene nonverbálnej komunikácii.

³ Viac pozri: Ludivine Allegue: *Sama: the video document as a way of generating knowledge*. In: Fujak, Július (ed.): *Convergences and Divergences of Existential*

Začali sme si vymieňať hudobné a výtvarné „listy“ posielané klasickou poštovou službou temer celý rok. Moje komprovizované skladby vytvorené, resp. „napísané“ na semipreparovanom klavíri a starom chodníkovom kysuckom cimbele boli odpoveďami na Ludivinine farebné, zväčša abstraktné obrazy so zámerne perforovaným plátnom, ktoré mi posielala z Paríža alebo z Granady. Projekt našej privátnej neverbálnej korešpondencie sme nazvali *Wordless*: a rozhodli sme sa ho zverejniť v roku 2009 na výstavách v Slovenskom inštitúte v Ríme (kurátorka: Arianna Callochchia), v Synagóge v Nitre a Mestskej galérii v Topoľčanoch (kurátorka: Marta Hučková).⁴

Prečo návrat ku klasickej pošte (v intenciách istého druhu mail-artu), de facto pomalej formy dialógu prostredníctvom listov a pohľadníc vyslovene non-verbálneho charakteru hudby a výtvarných artefaktov? Projekt v istom zmysle provokačne siahal k zdanlivo tradičnému použitiu daných umeleckých médií práve v kontexte éry virtuálnych médií, internetu a úplného vymiznutia klasických, rukou písaných listov, aby mohol poukázať na vyprázdňovanie zmyslu komunikácie zahlcovaním množstvom (pseudo)informácií v súčasných prostriedkoch komunikácie. A to aj, možno paradoxne, barthesovskou audializáciou písma neslovného charakteru nekonvenčných obrazov a experimentálnej hudby. Allegueová využila techniku zväčša abstraktnej olejomalby, ktorá musí byť nasvietená i zozadu, pretože sú na nej presvitajúce perforované plochy, vytvorené vyťahnutím priečnych alebo zvislých vlákien z plátna. Ja som zas vo svojom sónickom „písaní“ prevrstvoval spomenutý semipreparovaný klavír so sláčikovým cimbalom, na ktorom som koncipoval svoje „fonémy“, „monémy“ a „vety“ o. i. aj šúchaním dvoma kameňmi po ňom či dotýkaním sa povrchu Allegueovej obrazu. Nešlo teda v istom zmysle o tradične chápané obrazy a hudobné skladby, ale o neslovné listy.

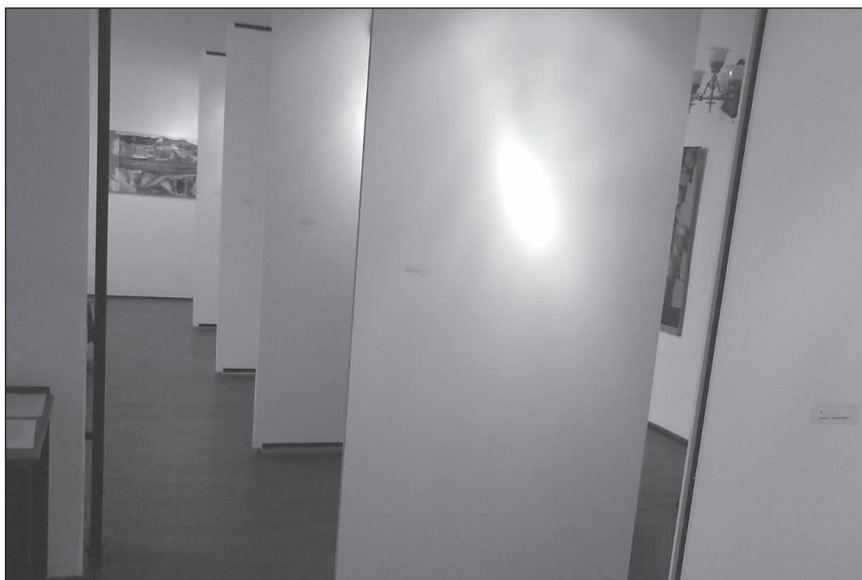
Kedže by som nerád z pozície tvorca poskytoval návody, ako dielo vnímať a pochopiť, dávam slovo dvom recenzentom. Slovenský teoretik súčasného „ex-postmoderného“ umenia Valér Miko vo svojom článku (*Ne)oslava experimentu* na margo celého projektu píše:

Semiotic. Proceedings from International Symposium of Constantine the Philosopher University, April 12th 2007. Nitra: UKF, 2007, s. 125 – 138.

⁴ Časť umeleckého projektu bola prezentovaná aj na veľkej samostatnej výstave Ludivine Allegueovej v Granade roku 2011.



Ludivine ALLEGUE na výstave *Wordless*: v nitrianskej Synagóge (foto: J. Fújak).



Inštalácia hudobnej časti projektu *Wordless*: tamže (foto: J. Fújak).

„Od obyčajnej listovej komunikácie sa líši tým, že už v počiatkových fázach tvorenia listov obaja umelci vedome nahradzujú vzťah význam – forma (znak) vzťahom význam – sila (tu je sila myslená ako expression, výraz). Toto je potrebná „obet“, aby sa mohli vydať na „expedíciu“ k fragmentom vnútorných poriadkov ľudskej kultúry v listoch toho druhého. Obnažovaný je tým prvotný zmysel ľudskej komunikácie, ukrytý v dialógu človeka s Druhým – tu v podobe kritického dialógu s komplexitou vnútorných poriadkov ľudskej kultúry“ (Miko, 2009, s. 134).

Za zaujímavú možno pokladať Mikovu interpretáciu *Wordless*: aj v kontexte kontaminácie nášho sveta (viditeľnými i skrytými) ideologizáciami:

„Tvorivé aktivity experimentálnych umelcov sa objavujú vtedy, keď je potrebné preklenúť určité prechodné obdobie v kultúre, sprístupniť jej novú „orbitu“. V minulosti to bolo obdobie helenizmu, v ktorom logos začal nahradzovať zmysel komplexity mýtu. Dnes sa experimentálni umelci podieľajú na vytváraní alternatívy ku komplexite existujúcich ideológií. V týchto súvislostiach možno ich diela považovať za pravé symboly súčasnosti. A toto platí aj o listoch Ludivine Allegue a Jula Fujaka“ (Miko, 2009, s. 135).

Yvon Bonenfant, francúzsky experimentálny spevák a vedúci výskumu Performing Arts na Univerzite vo Winchesteri, si zas kladie vo svojom texte *Out of Dialogue* v súvislosti s našim umeleckým projektom iné otázky:

„Predpokladáme, keďže komunikujeme, že načúvame, vidíme jeden druhého a počujeme sa. No v skutočnosti sme sa k tomu vlastne nedostali. Mnohí z nás zostávajú hluchí k počutému, slepí k videnému a odrezaní napríklad od skutočného pôžitku vône. Allegue a Fujak vytvorili projekt, ktorý autenticky tematizuje a preosieva pojem komunikácie, jeho používanie a možné výhľady. Ponorení v umeleckom pnutí a istom type vzájomnej inšpirácie, napísali jeden druhému svoje listy. Obraz zvuku, zvuk obrazu. (...) Ide len o umeleckú kratochvílu či klam? Alebo ide o pýtanie sa na zmysel istého konania, ktoré by mohlo nastoliť nové spôsoby videnia, počutia, cítenia jeden druhého... iné spôsoby spolubytia?“ (Bonenfant, 2009, s. 134).

2. Intertextuálne interferencie

Nitrianske Atlantídy (2013)

Po kompozícii *Pentrofónia* (2010) ide o moju druhú rozsiahlejšiu akuzmatickú skladbu vytvorenú pre projekt Radiocustica Českého rozhlasu v Prahe. Kým opíšem konkrétne črty tejto akuzmatickej skladby, resp. akustickej koláže, musím objasniť prvotné impulzy jej vzniku. Súvisia s témou civilizačnej apokalypsy a zániku, ktorú symbolizuje okrem iného dosiaľ nenájdená Atlantída. Nechcem sa púšťať do špekulácií o tom, čo všetko Atlantídou bolo alebo mohlo byť. Pre mňa to slovo však nemá len katastrofický význam a neevokuje mi ani ideálny, resp. naivne idealizovaný svet strateného „raja“ či „zlatého veku“. Skôr vo mne vyvoláva predstavu obdivuhodnej, bizarnej, vnútorne rozporuplnej, neznámej živej kultúry, ktorá raz tak či onak musela skončiť... Žijem už viac než dvadsať rokov v Nitre, v ktorej som prežíval aj svoje súkromné „atlantídy“ a dlhý čas netušil, že jedna skutočná v tomto regióne existovala...

V kníhkupectve som sa náhodou začítal do prvého zväzku práce Pavla Dvořáka *Stopy dávnej minulosti*, kde som narazil na kapitolu *Skaza nitrianskej Atlantídy* o pravekej „protocivilizácii“ v teplom povodí rieky Nitry, siahajúcej až do doby kamennej, cca 3000(!) rokov pred našim letopočtom. Jej stopy sa nachádzajú na juhu Slovenska v obci Nitriansky Hrádok, konkrétne v lokalite Zámeček. Pochádzajú odtiaľ vzácne objavy našej prvej neolitickej sošky, tzv. Nitrianskej sediacej venuše (ktorá sa, mimochodom, ocitla aj na minci slovenskej dvojkorunáčky), prazvláštnej kultivovanej keramiky alebo parohovej bočnice s krásne vypracovaným „mykénskym“(!) ornamentom, všakových remeselných nástrojov, prstencov, dokonca i niekoľkých kostených korčúľ. O tomto osídlení sa veľa nevie, zachovali sa však zvyšky opevnení, tellov, mohutných valov, sutín pevných domov stavaných v radoch pripomínajúcich mestské ulice, náznaky dlhých hlbokých vodných priekop, ktoré kedysi vytvárali sieť malých ostrovov. Na iných miestach sa zas nachádzajú skupinové hroby, v jednom z nich mali ľudia tváre rituálne(?) obhorené veľkým ohňom (z najstarších čias sa našli i dôkazy o antropofágii). Svoj vrchol toto spoločenstvo však zažilo neskoršie, niekedy v dobe bronzovej (od polovice 17. do polovice 15. storočia p. n. l.), keď tu na rozlohe niekoľkých desiatok kilometrov panoval čulý ruch. Rozvíjali sa tu rozmanité remeslá, pestovali rôzne plodiny a vykonávali, samozrejme, aj



Detail z billboardu v Nitrianskom Hrádku dotvorený miestnym umelcom (foto: J. Fújak).

pohanské mystériá a rituály. Nik však nevie, čo sa potom s týmto vyspelým spoločenstvom stalo – záhadne a náhle sa vytratilo. Je možné, že po obdobiach dlhotrvajúceho sucha zaniklo a „vyparilo sa“ spolu so životodarnou vodou. A možno ho postihla iná katastrofa – ako hovoríeva spomínaný historik Dvořák: nevedno...

Existencia tejto neznámej nitrianskej Atlantídy ma fascinovala a *de facto* inšpirovala k vytvoreniu akuzmatickej skladby, v ktorej som jej venoval prvú časť, pomenovanú stroho a príznačne *Po... (After...)*. Spolu s mojou ženou Nadkou sme koncom tohto leta vycestovali do Nitrianskeho Hrádku, kde som priamo na Zámečku pri rieke Nitre nahral terénnu nahrávku – tvorí vlastne os a pôdorys celej časti. K nej som potom nahral zvukovú koláž, ktorá nemá za cieľ „rekonštruovať“ zvukový a hudobný svet tejto stratenej kultúry – chce len symbolicky sprítomniť pomyselné presakovanie a „záblesky“ dávneho a tajomného časopriestoru tohto miesta do súčasnosti.

Druhá časť nazvaná *Pred... (Before...)* je vlastne o dnešnej mestskej civilizácii v Nitre. Terénne nahrávky v nej sú zosnímané 8. augusta 2013. Išlo o tropický, dovtedy asi najhorúcejší deň v histórii mesta (takmer 40 stupňov Celzia v tieni), zhodou okolností po viac ako troch týždňoch horúčav a nebývalého sucha. Tieto zvukové pohľadnice pochádzajú z promenády po rôznych miestach v časovom rozmedzí od páliaceho poludnia až po neskorý večer: v nákupnom centre Mlyny, na centrálnej križovatke pri hypermarkete Tesco, z cesty k nemocnici (počuť i rozhovory žien na pôrodníckom a gynekologickom oddelení, kde v tom čase ležala moja žena po operácii), z vravy večernej krčmy za krytou plavárňou až po nový most nad tou istou riekou... Všetky ostatné elektronické zvuky, repliky, fragmenty a tóny akustických nástrojov sú akýmsi intertextuálnym, ikonicko-/indexovo-mimetic-kým hudobným „komentárom“ na margo jedinečných nahratých situácií tohto jediného dňa z ďalšej nitrianskej „Atlantídy“...

Pavol Sucharek na margo tohto projektu v kontexte úvah G. Deleuzea a F. Guattariho v ich *Úvode do filozofie* píše:

„Musíme si uvedomiť, o čo ide Fujakovi ako skladateľovi/režisérovi a interpretovi/hercovi – namiesto predvídavých hudobných monoblokov, ktoré stačí len počúvať (presne ako počúvame pop music niekde v kaviarni), nás Fujak učí skutočne načúvať – preto nám predvádza chaotické transmutácie, vrstvenie či zahustenia, rozličné „oblasti inten-

zity“; preto ukazuje, ako sa zvuk (realita, myslenie a cítenie) pôvodne organizujú a ako sa stávajú reálnymi. Rozdiel medzi počúvaním a načúvaním je presne taký istý ako medzi pozeraním (tak ako „pozeráme TV“ – jazyk je v tomto ohľade veľmi presný) a skutočným videním. Skutočné videnie oslobodzuje svet od toho, v čom je väznený – preto je umelec doslova nútený roztrhať dopredu stanovené šablóny: „aby mohli prepustiť prúd vzduchu zrodený z chaosu, ktorý nám prináša videnie“ (Deleuze & Guattari)“ (Sucharek, 2016, s. 156).

Nikde (2016)

Táto kompozícia vyznačujúca sa intertextuálnou tenziou zvukov a slova mala zárodok na sklonku adventného obdobia roku 2015 v Nitrianskej galérii, kde som si na besede so spisovateľom a kazateľom Danielom Pastirčákom vypočul v jeho prednese rovnomennú „eckhartovskú“ báseň. Oddá sa z nej odcitovať aspoň úvod: „čo sa ti to stalo / kriste / strhli ťa z kríža / priskrutkovali / k firemnému štítu / ako logo / obrali ťa o nahotu / obliekli do smokingu / usadili k monitoru / medzi burzových maklérov“; a záver: „kde si / kriste? / v horkosti / tých, čo ti neodpustia / že tu nikde nie si? / v biede tých ktorí / sú nikým / nikde / lebo len v nikom / a nikde / zostalo miesto / pre tvoje kráľovstvo?“ (Pastirčák, 2016, s. 9). Báseň ma zasiahla aj s ohľadom na fakt, že v januári toho istého roku tragicky zahynul pri autohavárii vo veku nedožitých 33 rokov kamarát, kolega, už spomínaný výnimočne nadaný filozof Branislav Hudec, autor výnimočnej práce *Text a tvár. Esej o etike čítania (nie-len) literárneho textu* (2013) a v neposlednom exegéta Biblie. V ohnisku jeho teoretického výskumu boli o. i. stretnutie hebrejského a gréckeho myslenia ako zakladajúco konštitutívneho momentu západnej myšlienkovvej tradície, moderná židovská filozofia 20. storočia E. Lévinasa, M. Bubera, F. Rosenzweiga a literatúra 20. storočia.

O pár dní po uvedenej čítačke ma oslovila mezzosopranistka Eva Šušková, či by som vytvoril na jej profilový album *Secret Voice Electric* experimentálnu skladbu. Pastirčáková poézia ma oslovila natoľko, že som vďaka nej a onomu osloveniu vytvoril svoju ďalšiu „melodrámu“ na pomedzí sarkastickej feérie a zamlčanej meditácie v informačnom smogu, ktorým sme každodenne kontaminovaní. V závere znie fragment z môjho zhudobneného Žalmu 39 venovaného taktiež in memoriam Braňovi Hudecovi.

3. Intermediálne presahy

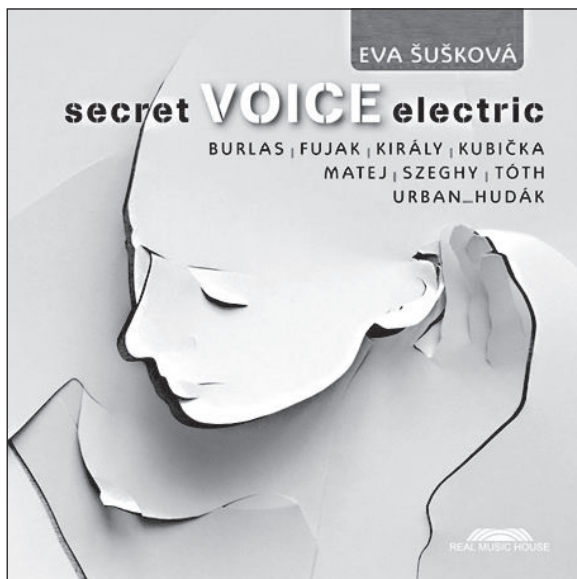
XAFOO (2009, rev. 2014)

Išlo o náš spoločný intermediálny projekt s významnou osobnosťou českej alternatívnej scény, skladateľom, saxofonistom a gitaristom Mikolášom Chadimom (Extempore, Kilhets, MCH band), ktorý vznikol pri príležitosti 20. výročia Nežnej revolúcie. Mal podtitul „odkrývanie skrytého stieraním prachu a špiny z prežitého“, keďže sme voľne improvizované hudobné plochy vytvárali k projekcii čiernobielych fotografií z archívu ŠtB z čias, keď jej príslušníci sledovali Chadimu v pražských uliciach v 70. a 80. rokoch minulého storočia. Vizuálny materiál dopĺňala fotodokumentácia zo súdneho procesu s Jazzovou sekciou v Prahe z roku 1987. S Mikolášom sme pri každom realizovaní viedli v danom intermediálnom kontexte nepredvídateľný hudobný rozhovor na báze alternatívnej improvizácie – asi takým spôsobom, ako keď zotriete nánosy niekoľkoročného prachu, ktorý sa rozvíri tak, že najprv nič nevidíte. Ale potom, keď opadne, zjaví sa to, čo bolo „zapadane prachom“. A nikto vopred nevie, či to, čo sa napokon zjaví, nebude náhodou niečo nepríjemné – alebo naopak.

Postupne náš intermediálno-hudobný koncept XAFOO (čo v swahilskom slangu vraj znamená „spínový“) vyústil do hodinového programu s tromi časťami. V prvej sa k našej experimentálnej hudbe na pomedzí rôznych improvizčných idiómov premietali zábery z kolaborácie hajlujúcich katolíckych kňazov počas 2. svetovej vojny temer z celej Európy. V druhej časti sa ocitli uvedené fotky ŠtB a v tretej sa videoprojekcia prepla na živý internetový prenos z priemyselných kamier z ulíc mesta, v ktorom sme práve koncertovali (Praha, Žilina a pod.). Audiálny záznam z medzinárodného pražského festivalu Alternativa 2009 vydalo vydavateľstvo Hevhetia o tri roky neskôr aj s výpravným bookletom výtvarníka Petra Beňa, na ktorom sa nachádzajú aj fotokreácie tajných policajtov. Videozáznam z finálnej podoby projektu je možné vidieť na Youtube, kde je záznam podujatia Art's Birthday 2014 (v kultúrnom centre NoD Praha), v rámci ktorého bol uvedený.

MELANCHOLIA (2017)

Na začiatku jari 2017 ma oslovil básnik a vydavateľ Peter Milčák, či by som s ním a výtvarníkom Slavomírom Zombekom participoval na intermediálnej



Obal CD Eva Šušková: *Secret Voice Electric* s grafikou Doroty Sadovskej (Real music house 2016).



XAFOO na festivale Art's Birthday v Prahe, 2014 (foto: T. Vodňanský).

site specific akcii v opustenom kravíne na okraji Levoče. Zaslal mi prvé náčrty a fotografie „miesta činu“ s tým, že zastrešujúcou témou bude „melancholia“ (zámerne s krátkym „o“). Zaujímavá výzva, vynárajúce sa otázky a otvorenosť do poslednej chvíle. V deň sv. Jána (24. júna) roku '17 o 17:17 som v priestore *genia loci* bývalého dobytčieho „koncentráku“ mohol vytvoril letnú komprovizovanú koláž z troch hudobno-zvukových, sémanticky previazaných vrstiev: 1. hudobného podkladu vyššie spomenutého dua XAFOO s Mikolášom Chadimom (išlo o fragmenty nášho úplne prvého koncertu, nahratého práve v Levoči na festivale *Genius Loci* roku 2009), 2. mojich intuitívnych performačných intervencií v danom priestore, manipulujúc so sutinami kravína a interakciou prítomného publika, 3. okolitých zvukov prírody, t. j. hmyzu, vtákov, vetra v oknách a obďaleč prechádzajúcich áut. (Pozn.: Sprievodný text k celému site-specific dielu je na protiahlých stranách.) Fascinovaný Zombekovou transformáciou opusteného kravína na postindustriálne melancholickú galériu s Milčákovými veršami v čiarovom kóde na stĺpoch (jej fonémy boli na nich namalované zvisle v štyroch farbách), som ju na záver svojho performačného rituálu iniciačne „odklial“. A to gestom súchania suchým rozvetveným konárom po múroch a po stropе – v druhej ruke s hračkou imitujúcou bučanie kravy –, aby som na konci ako „pastier“ mohol odísť z tohto priestoru von, do burinou zarasteného poľa:



MELANCHOLIA

slavomír zombek_obraz + peter milčák_slovo + július fujak_zvuk

Levoča – opustený kravín 49°01'46.0"s. –.20°34'49.7"v.

24. júna 2017 o 17:17

44 stĺpov priestoru v 4 radoch po 11×44 znakov v každom rade, 11 stĺpov × 4 strany | spolu 4×44 = 176 znakov slova a 176×8 = 1408 znakov binárneho kódu | melancholia, 11 znakov slova a 11×8 = 88 znakov binárneho kódu | ~ 8 minút zvuku v pohybe

slavomír zombek a obraz

(10. 04. 1965 • architekt a výtvarník)

melancholia

Lyrický priestor niekde medzi, neurčitá krása smútku i citlivosť vecí a sveta.

obraz

Zastavenie času i priestoru. Vcítanie sa do podstaty vecí a sveta, obyčajnosť a pokoj. Tichá krása pod povrchom.

peter milčák a slovo

(12. 12. 1966 • básnik, prekladateľ, kurátor, od roku 1991 vedie svoje vydavateľstvo Modrý Peter)

melancholia

Melanchólia stojí presne uprostred medzi životom a smrťou. Alebo jemnejšie: medzi láskou a pominutím. Sprevádza nás po celý život ako neurčitý pocit opojného smútku za niečím, čo jestvovalo a pominulo sa, za niečím, čoho sme boli súčasťou a čo sme svojím bytím presiahli, pričom to zaniknuté, stratené, pominuté istú časť našej individuálnej histórie navždy poznačilo. Melanchólia je smútok, ktorý milujeme. Nevedeli by sme bez neho byť.



Zombek – Milčák – Fújak: *Melancholia*, Levoča 2017 (foto: Lukáš Biroščák)

július fujak a zvuk

(10. 10. 1966 • hudobný kompozítor a estetik, organizátor umeleckých a vedeckých podujatí)

melancholia

Skrútené prsty mojej starej mamy z dojenia kráv po celý život v maštaliach a – v kravíne...

Otcova temer celoživotná práca v štátnych majetkoch a družstvách v sektore (desivo nazývanej) živočíšnej výroby – v kravíne...

Bratova drina na salašoch, telenie kráv a zánik chovu – v kravíne...

Zdanlivá prázdnota a sutiny spomienok na krásne oči kráv, nebezpečné rohy, chvosty, muchy, pach hnoja a ich i naše živé telá – v kravíne...

(Byť na vine či nebyť na víne?)

peter milčák:

Namiesto kvapiek z tryskajúceho prúdu, ktoré

sa mali zmeniť na hravé šarlátové rybky,

z prameňa ospalo vyteká kolomaž.

Kdesi, nevedno, či hore, alebo dolu,

ktosi stláča rúčku malej kovovej škrípajúcej

pumpy.

slavomír zombek:

chronológia:

motto

„Vy, západní ľudia, keď chcete poznať tajomstvo motýľa, rozrežete ho na malé kúsky, dáte ich pod mikroskop, popíšete ich a myslíte si, že ste pochopili podstatu motýľa. Ale motýľ, to je to krehké nič, ktoré sa trepoce tamto vo vzduchu...“

(Daisecu Suzuki)

premisa

Svet vecí a veci sveta sú náhoda a chaos. Pretože túžime, chceme a potrebujeme – dávame im a nachádzame v nich zmysel, poriadok, systém...

prológ

Neskorá jeseň roku '15. „Kravín,“ oznámil Peter. Mrazivý začiatok roku '17. „Ideme na to?“ Áno. A takto sa to začalo. 17. 06. '17, ružové pivónie v sklenej fľaši už skláňajú hlavy. Pišem chronológiu, 11 písmen a 88 znakov binárneho kódu...

melancholia

Binárny kód 0 a 1, 8 znakov. Petrov rokmi uležaný text. Julo Fujak? Hudba? Áno. Traja, tri okná, tri kódy: obraz – slovo – zvuk. Melanchólia. Neponáhľam sa, čas a priestor mi už roky nič nehovorí. Peter na mňa tlačí.

Slnčné jarné poludnie. Kravín. Funkcia zmizla, remeslo degradovalo, forma sa stráca. Biely viacodňový priestor, pozdĺžna os SJ, priečna os VZ, odtlačky minulosti a... stĺpy. Genius loci a esprit. Podstata formy? Stĺpy – prievlaky – konštrukčný systém – skelet – kostra. Analógia telesnosti i času človeka. Ruský konštruktivizmus, Bauhaus, De Stijl, Mondrian...

RYB redyellowblue: archaicky farebný model umelcov, filozofov i psychológov.

obraz – obloha, pokoj, statická entita, bytostné zastavenie času i priestoru. **slovo** – slnko, základ, prvopodstata, energia, teplo. **zvuk** – oheň, živel, dynamická entita, pohyb v čase i priestore. **melancholia** – lyrický priestor niekde medzi, akási krása smútku i citlivosť sveta a vecí alebo 11 písmen a 88 znakov binárneho kódu.

22 rokov mám p. o. box číslo 44. 44 stĺpov priestoru v 4 radoch po 11. 44 znakov v každom rade, 11 stĺpov \times 4 strany. Spolu $4 \times 44 = 176$ znakov písma a $176 \times 8 = 1408$ znakov binárneho kódu. Písmo umiestnené v čase i priestore. Odtlačok minulosti na stĺpe – hrana obrazu v priemernej výške ± 176 cm. Binárny kód má 8 znakov, výška znaku a medziznakovej medzery je 8 cm, spolu 17×8 cm. Informačný text má šírku $8 + 4,4$ cm a 8,8 cm. Približne 8 minút zvuku. Analytický prístup na povrchu a pod povrchom tajomstvo motýľa: „... to krehké nič, ktoré sa trepece tamto vo vzduchu...“

epilóg

24. 06. '17, 17:17, 49°01'46.0"s. –20°34'49.7"v. Sedíme na parapete. Letná zeleň plazivo a neúprosne obstupuje priestor. Desivo a koristnícky doň nazerá, on re-zignoval už dávno.

24. 12. '17, 17:17, 49°01'46.0"s. – 20°34'49.7"v. Obnažená samota a biele ticho. Vo vnútri odtlačok minulosti: **obrazslovozvuk melancholia.**

O výchove hudbou v troch pohľadoch

Začnem trochu z inej strany, možno prekvapivo zo strany výtvarného média. Počas rozhovoru s kurátorom a výtvarným semiotikom Miroslavom Halákom som sa celkom nemotivovane od neho dozvedel o vplyve herbartovských pedagogických konceptov na vývoj výtvarnej moderny smerom k bezpredmetnej abstrakcii.¹ Konzekventné aplikovanie geometrických postupov na hodinách kreslenia v školskom systéme krajín Rakúsko-Uhorska na prelome 19. a 20. storočia prispelo k preferovaniu nových normatífov estetických foriem a následne vlastne k definovaniu prevratných geometricko-abstraktných formotvorných postupov vo výtvarnej produkcii napríklad kubizmu, konštruktivismu a kinetizmu, a to od voľného umenia až po umenie úžitkové, dizajn a architektúru. Halák mi v nadväznosti na svojho kolegu Alexandra Kleea – objaviteľa tejto dôležitej súvislosti – objasnil fakt, ako práve dôkladne uplatnené princípy geometrického a konštrukčného kreslenia na všetkých stupňoch škôl mohli mať v konečnom dôsledku za následok paradigmaticky revolučnú zmenu vo výtvarnom umení, veď „*fenomén transformovania objektívnej reality v systéme geometrickej konštrukcie zásadne ovplyvnil tvorbu Klimta, Kupku a Bauhaus*“ (Halák, 2018, s. 1).

V danom kontexte sa vynára nemenej zaujímavá otázka, či podobné vplyvy a nadväznosti môžeme nájsť aj v oblasti hudobnej výchovy, a to aj mimo rámca hudobnej moderny... Ide v podstate o tému priemetov istej, foucaultovsky povedané, dobovej epistémy do akosti, povahy, priorít, metód a funkcií výchovy hudbou a jej vplyvu na rast mladej generácie a umelcov. Keďže som sa vo svojom živote ocitol vo všetkých troch pozíciách pôsobenia na hudobnom odbore základnej umeleckej školy – ako žiak jeho I. a II. stupňa, neskôršie ako učiteľ a napokon aj ako rodič žiaka, a to v troch podstatne odlišných obdobiach (od 70. rokov cez 90. roky minulého storočia až po prelom prvých dvoch dekád storočia aktuálneho) –, mienim vydať isté svedectvo o týchto priemetoch, ktoré nás determinovali a formovali. Hovoriť o nich však nebudem z filozoficko-semiotického „odstupu“,

¹ Ide o tézu kurátora výstavného projektu *Kubismus – Konstruktivismus – Formkunst* Alexandra Kleea. (Viac pozri: Klee, Alexander – Husslein-Arco, Agnes (eds.): *Kubismus – Konstruktivismus – Formkunst*. München – London – New York: Prestel Verlag, 2016).

ale prostredníctvom vlastných konkrétnych reminiscencií. Spoza nich budú (dúfam) tieto priemetové súvislosti presvitať.

Prvý pohľad

Moja prvá skúsenosť s hudobnou školou sa udiala niekedy v mojich šiestich rokoch v Čadci na „prijímačkách“, kde ma vtedajšia pani riaditeľka umeleckej školy vyskúšala z dvoch vecí: či som schopný zopakovať ceruzkou na stole rytmy, ktoré mi rovnakým spôsobom klepkala, a či viem zaspievať nejakú ľudovú pieseň. Obe úlohy – reprodukovanie sónicko-temporálnych štruktúr i schopnosť intonačne korektnej interpretácie folklórneho popevku – som zvládol a na školu som bol prijatý. Išlo o hudobný odbor Ľudovej školy umenia (ĽŠU) v Čadci², pričom v mojom prípade sa hlavným nástrojom stal klavír.

Kým sa vyslovím k spomienkam na samotnú výučbu, chcem vzdať hold a hlboké uznanie zakladajúcej generácii tejto školy, ktorá sa od počiatku v rokoch 1956/1957 borila s nesmiernymi elementárnymi materiálovými i priestorovými ťažkosťami – pomerne dlhý čas výučba prebiehala núdzo dokonca v zrušených krčmách(!) –, kým konečne nezakotvila po dlhšom čase v staršej viacpodlažnej budove na dnešnej Školskej ulici. Išlo o spomínanú dlhoročnú riaditeľku Vlastu Zapletalovú-Šoukalovú, ďalej pani Helenu Černotovú³, neskoršieho riaditeľa školy Jaroslava Stráňavského⁴, učiteľa akordeónu Zdislava Gamrota, slepca, ktorý opravoval aj gramofóny, rádiá a učil doslova rukolapne deti v malom „kamrlíku“, vlastne priechodnej učebni, cez ktorú denne prešlo kvantum detí i kolegov (o. i. kedysi dávno nahrával moju matku ako mladučku speváčku na rádiový mikrofón). Spomínam aj na výborného učiteľa hudobnej teórie Milana Henrika Langeru, na ježka ostrihaného podivína s čiernymi kostenými okuliarmi, akoby vystrihnutého z filmov československej filmovej Novej vlny, inak aj znalca lektectva, ktorý nám namiesto podpisov do žiackych knižiek dával pečiatky

² ĽŠU bola premenovaná v roku 2006 na Základnú umeleckú školu Jozefa Potočára.

³ Pani Černotová učila spolu s manželom Vojtechom ešte môjho otca. Obaja založili a viedli v 50. rokoch 20. storočia legendárny detský orchester a zbor v neďalekej Turzovke.

⁴ Jeho vnučkou je dnes veľmi nádejná sopranistka Dominika Doniga, ktorá sa venuje aj súčasnej hudbe.

namočené vždy v inej farbe tušu. Na škole neskoršie pôsobil aj na kysucké pomery avantgardný skladateľ, učiteľ hry na priečnej flaute a karikaturista Engelbert König. Z ďalšieho sledu hudobných pedagógov nemôžem nespomenúť môjho precízneho mladistvého učiteľa klavíra Arpáda Hollmanna, multiinstrumentalistku Miladu Melnikovovú, manželov Cyprichovcov a ich syna Stanislava, učiteľov huslí pána Mendeka, Gabrielu Stehúrovú a Petra Bytčánka, súčasného riaditeľa tejto ZUŠ a vedúceho amatérskeho Kysuckého komorného orchestra.

Treba povedať, že tak ako v celom Československu, i v Čadci starší kolegovia vyrástli na prísnej „štáბnej kultúre“ ešte medzivojnového hudobného vzdelávania. Učebné osnovy, z ktorých vraj aj tie z prvej polovice 60. rokov 20. storočia patrili k najkvalitnejším, boli v tradičnej výchove k hudobnej interpretácii repertoáru od baroka po ranú modernu vyslovene záväzné – dohliadali na ne aj občasnú kontrolu inšpektorov. Mal som šťastie na premyslenú a dôslednú metodiku výučby spomenutého učiteľa klavíra A. Hollmanna⁵, hoci ako asi každému dieťaťu mi „nebola po chuti“. Nerád som cvičil (zároveň som mával a vlastne dodnes mám nemalý problém v hre priamo z listu), no musel som, a to najmä pred koncertmi a súťažami, ktorých laureátom som sa stal na moje počudovanie niekedy aj na okresnej úrovni. Neskoršie som však, ako to už býva, jeho prístup ocenil. Dôležité bolo, že hodiny klavíra boli v tom čase zväčša umne previazané s hudobnou teóriou spomínaného M. H. Langerera, ktorý nás popri logicky vedených metódach tzv. hudobnej náuky oboznamoval výberovo aj s dejinami hudby prostredníctvom jej náčuvov zo starých vinylov (nikdy nezabudnem na Prokofievovho *Petra a vlka* v jeho interpretácii). V Langerovej triede hudobnej teórie pritom na stene visela v rámečku veta: „*Hudba je jediný jazyk, v ktorom sa nedá nadávať.*“ Štafetu dôkladnej výučby teórie po ňom prevzal Hollmann. O kvalite hodín svedčí skutočnosť, že keď som neskoršie v 2. polovici 80. rokov začal študovať na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského (FiF UK) v Bratislave kombináciu hudobná veda – estetika, nemal som dokonca ani v porovnaní s absolventmi konzervatória (ktorému som sa „šťastne“ vyhol) problém zvládať hudobné analýzy Beethovena, Chopina či Schönberga.

Odvrátenou stranou tejto metodickéj rigoróznosti však v sivých časoch reálneho socializmu a tzv. normalizácie bol malý priestor pre hravosť alebo

⁵ Bol spolužiakom Jaroslava Filipa (doslova z jednej lavice) na Konzervatóriu v Žiline.

improvizáciu, jazzová a rocková hudba neboli žiadané temer vôbec. Ako chlapec som vlastne svet a radosť z muzicírovania v tzv. vážnej hudbe poznal najmä z občasnej štvorročnej hry. Nečudo, že som pod vplyvom The Beatles založil s bratom Edom na miestne pomery celkom úspešnú školskú kapelu Schoolboy, ktorá nám slobodu hudobného „šantenia“ dokonale vynahrádzala. Kým na naše koncerty som sa tešil, z tých klavírnych som mal vždy stres a takmer traumatický strach zo zlyhania. Dodnes si nepamätám ani svoj prvý, ba ani absolventský koncert – asi som ich odohral v inom stave vedomia. Našťastie som nemal do činenia s nemenovanou neurotickou učiteľkou huslí, ktorá spoza katedry v triede na deti zjapala, že hrajú falošne, pričom nástroj do rúk skoro vôbec nevzala. (Podobné typy by (myslím) mali pred prácou v škole absolvovať psychotesty.)

Keď som sa pripravoval na spomenuté vysokoškolské štúdium a pán učiteľ Hollmann, v tom čase už riaditeľ LŠU, nemal na mňa čas, odporučil mi v II. cykle klavíra v roku 1984 spomínanú moravskú hudobníčku Miladu Melnikovovú. Živelnú multižánrovú osobnosť, ktorá pôsobila pedagogicky aj na pobočke LŠU v obci Skalité. Videl som ju ešte v predškolskom veku hrať v čadčianskom hoteli Tatra na Fender piano v kaviarenskej kapele s tzv. „farebnou hudbou“, ako sa hovorilo sieti farebných žiaroviek svietiacich podľa rytmu (tento zážitok popisujem v knižke *Margonálie*, 2013, s. 102 – 104). Hrávala aj folklór v súbore Kysučan na kontrabase, jazz, bigbít a, samozrejme, „klasiku“. Učila ma hrať a preludovať len tak pre seba „bez nôt“, naučila ma obľúbiť si nenávidené stupnice v terciách či sextách tak, že mi ich predpísala v swingujúcom synkopovom rytme. Už ako gymnazistovi mi vlastne nepriamo, svojím príkladom vnorenia sa do rôznej hudobnej praxe, vštepovala schopnosť hľadať porozumie hudbe nielen zvonka (cez techniku a noty), ale aj zvnútra (z jej znenia). Pár mesiacov pred Nežnou revolúciou roku 1989 sme už boli dohodnutí, že bude hrať na klávesoch v našej alternatívnej rockovej skupine Teória odrazu. Bohužiaľ, nestalo sa tak – krátko nato náhle zomrela vo svojej štyridsiatke.

Všetkým učiteľom LŠU, ktorých som osobne bližšie poznal, som vsťuku zaviazaný, no obom učiteľom klavíra obzvlášť. Lebo hoci každý z nich bol situovaný na inom, protikladnom póle hudobnosti, práve v priestore rovnováhy medzi týmito pólmi sa môj hudobný život mohol rozvíjať oveľa harmonickejšie, čo som v tom čase vôbec nevedel doceniť.



Tablo z prvého koncertu Hudobnej školy v Čadci, 1957.



Zľava: A. Hollmann, E. König, Ľ. Marčan a sprava: M. Melniková, p. Cyprichová a ich kolegyne, 80. roky (foto: archív ZUŠ J. Potočára).

Druhý pohľad

Po absolvovaní hudobnej vedy a estetiky na bratislavskej FiF UK v roku 1990 som rok externe učil na čadčianskom gymnáziu estetickú výchovu a raz do týždňa (od zimy 1991) som dochádzal učiť klavír na spomínanú pobočku LŠU v Skalitom vedno s dnes už, bohužiaľ, zosnulým kamarátom, učiteľom trúbky Ľubom Marčanom, ktorý svojho času v škole viedol det-skú dychovku a ľudovú Píšťalkovú muziku. Nasledujúci rok som sa do tejto rozľahlej dediny na slovensko-poľskom pomedzí, odkiaľ pochádzala moja stará mama (a kam chodil svojho času na prázdniny ako dieťa aj Dominik Tatarka), presťahoval. Začal som učiť v tých istých priestoroch starého riadi-teľského bytu ZŠ, tak ako kedysi pani Milada, po ktorej som tam nachádzal učebné plány a spoznámkovanú učebnicu metodiky hry na klavíri.

Učil som vtedy skoro všetko, čiže okrem klavíra i základy akordeónu a akustickej gitary, zobcovej flauty, spevu a, samozrejme, hudobnú náuku a teóriu (ktorú som zároveň učil aj v škole v Čadci, ktorú som kedysi navšte-voval ako žiak – a tak sa niektorí bývalí učitelia stali mojimi kolegami). Doba sa po prevrate v roku 1989 menila dosť radikálne, deti ani netušili, že ich učí v tom čase hlavne alternatívny rocker⁶ – čo by za čias socializmu bolo nemysliteľné –, ktorý čoraz viac poškudkuje po hudobných experimentoch, a to aj v samotnej výučbe.

Poučený oboma pólmi mojich tútorov som sa snažil o istú previazanosť hry na nástroji a teoretických poznatkov. Zároveň som dbal na to, aby deti u mňa počúvali rôznorodú hudbu od stredoveku, renesancie až po 20. sto-ročie – vrátane rocku, popu a fusion. Na stenách učebne neviseli len por-tréty Bacha a Mozarta, ale aj Zappu, Milesa Davisa, Princea, Keitha Jarretta, Roberta Planta a pod. Začal som bez opory v učebných plánoch vymýšľať rôzne zvukové hry. Napríklad nahrávanie ticha na magnetofón spolu s deť-mi a následné zosilnené načúvanie mikrozvukov v ňom skrytých⁷ alebo situovanie žiakov do sveta hudobných „rozprávok“ pri načúvaní hudby syn-clavieru Franka Zappu v jeho skladbe *Jonestown*.

⁶ V čase pôsobenia v obci Skalité (1992 – 1996) som bol členom alternatívnych rockových kapiel (chronologicky) Teória odrazu, poTopa a OTRAS.

⁷ Jedna moja metodická hodina v tomto duchu s názvom *Hudba zvukov* sa neskoršie dostala aj do skrípt Marty Žilkovej a kol. *Praktická estetika 1* (Nitra: ÚLUK FF UKF v Nitre, 2001), ktoré sa dočkali už viacerých vydaní.

Mnohému som sa, asi ako každý rozmýšľajúci učiteľ, od detí naučil, či už pri hre na nástroji, alebo v hľadaní správnych metód hudobnej teórie a zvukových hrách, pri ktorých sme sa neraz poriadne nasmiali. V tom čase vznikol na spomínanej pobočke v Skalitom, mimochodom, práve z iniciatívy detí, malý spevokol Skalka, keď som začal pre ne zhudobňovať poéziu Petra Milčáka alebo vytvárať „hororové“ pesničky s postavami oblúd a strašidiel, ktoré do nich samotné deti navrhli.⁸ V uvedenom období som komponoval aj scénickú hudbu do rozprávky *Pinocchio* pre Kysuckú divadelnú scénu Čadca (1995) a Bábkové divadlo v Žiline (1996) – nebyť detí zo Skalky, nikdy by piesne v nej použité nevznikli.

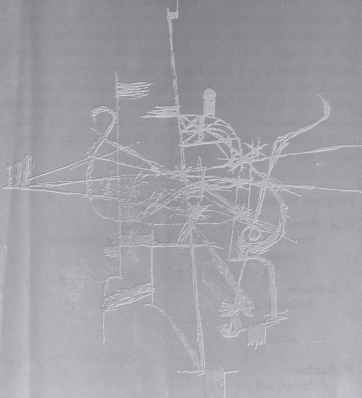
V skratke povedané, moje pôsobenie na hudobných školách v Skalitom a Čadci v prvej polovici 90. rokov minulého storočia sa nieslo (dúfam) v nenútenej komplementarite všetkých spomenutých polôh – výučby nástrojovej hry, spevu, hudobnej náuky v diapazóne od hudobnej teórie cez náčuvy rozmanitej hudby v štýlovej transverzalite konca 20. storočia až po zvukové hry a tvorbu vlastných/pôvodných piesní. Na čo dodnes s vďakou spomínam.

Niektoré z mojich vtedajších aktivít vyústili na jeseň roku 1995 do vzniku už spomenutého Kysuckého komorného orchestra Musica Kysuca, ktorý sme založili s dirigentom Karolom Kevickým. Niektorí jeho hráči boli aj mojimi žiakmi, a tak možno neprekvapí, že okrem klasického repertoáru sme už na premiérovom decembrovom koncerte uviedli pre niekoho kontroverzný *Záznam 7. dňa* Martina Burlasa alebo komorné skladby Jaroslava Šťastného či experimentálnu intermediálnu kompozíciu Zdenka Plachého na otvorení domu Skleněná louka v Brne v roku 1996. V tomto roku sa moje pôsobenie v úlohe učiteľa hudby na Kysuciach končí, keďže som nastúpil na miesto vedeckovýskumného pracovníka Ústavu literárnej komunikácie FF UKF v Nitre.

⁸ Tak vznikli piesne *Prízrakov ples* – verzia so spevákom Braňom Jobusom a deťmi sa nachádza na CD *Konvergenie do vrecka* (Hevhetia 2010) – a *Bielučká perina* na CD *Kvety vlín* (Animartis 2003), resp. v inej podobe na albume *Ne:bo:daj* (Azyl 2012).

Kysucký Hudobný Kabinet v spolupráci s MsKS v Čadci
uvádza

16. decembra 1995 o 17.00 hod.
v Dome kultúry v Čadci
premiérový koncert hudobného telesa



KYSUCKÝ KOMORNÝ
ORCHESTER

MUSICA KYSUCA



Biltén z prvého koncertu Kysuckého komorného orchestra (s grafikou P. Klee: *Nástroj pre novú hudbu*) a detská dychovka Ľuba Marčana (foto: archív autora).

Tretí pohľad

O desať rokov neskôr som sa ocitol v úlohe rodiča dieťaťa, ktoré začalo navštevovať hudobný odbor ZUŠ – syna Dominika som prihlásil na akustickú gitaru v roku 2006 najprv na nitriansku školu J. Rosinského, nasledujúci rok na ZUŠ Tralaškola. Bol som po celý čas v trochu nevďačnej pozícii rodiča, ktorý nemalý čas pôsobil na poste učiteľa hudby, preto som azda aj citlivejšie vnímal zmeny prístupu k žiakom. Akoby sa kyvadlo z onej prísne kontrolovanej rigoróznosti a prepracovanosti pevných učebných plánov vychyľovalo smerom na opačnú stranu k hravosti, voľnosti, avšak neraz až bezbrehosti a (česť mnohým výnimkám!) nekoncepcnosti. Inšpekcie na umeleckých školách boli nedlho po roku 1989 zrušené, a tak sa niekedy stávalo, že na nich začali učiť aj nekvalifikovaní kolegovia – často bez akejkoľvek vypracovanej metodiky. Spolupráca so mnou ako rodičom bola – čomu som bol rád – oveľa ústretovejšia, no čoskoro som zistil, že dieťa nie je vedené adekvátne veku a jeho danostiam (z hľadiska správneho držania nástroja a elementárnej techniky až po absenciu následnosti rozcvičenia, etúd, prednesov a voľných hudobných hier na nástroji a pod.). Sklamaním bolo pre mňa aj zistenie, že hudobná náuka nebola celkom previazaná a „ozmyslená“ praxou vedenia výučby na nástroji. Systematika komplementárnosti rôznych činností a návykov mi tiež akosi unikala, pričom vo výučbe dejín hudby sa akoby „zastavil čas“ niekde na začiatku 20. storočia.⁹ Po tom, ako Dominik ukončil I. päťročný cyklus ZUŠ, som prevzal hudobnú výchovu syna do vlastných rúk. To som však ako bývalý učiteľ hudby a rodič zároveň asi robiť nemal. Po istom čase v puberte zanevrel na gitaru úplne. Dnes som rád, ak aspoň počúva hudbu alebo si ju všimne v nejakom zaujímavom filme.

⁹ Členovia špičkového hudobného telesa Cluster ensemble Ivan Šiller a Fero Király, ktorí sú pedagogicky i vedecky činní na Katedre hudobnej výchovy PgF Univerzity Komenského v Bratislave, majú obdobný názor. Šiller konštatuje, že „*hudobné školstvo je veľmi konzervatívne, často v hudbe končíme rokom 1900. Minimálne vzdelávame ľudí v hudbe 20. storočia a len výnimočne v oblasti súčasnej hudby a súčasnej pedagogiky*“. Király si všíma aj ignoranciu sveta aktuálneho hudobného umenia: „*Za druhý vážny problém považujem absenciu reflexie súčasného diania v umení. Dnes to už nie sú len rôzne formy hudobného zápisu alebo netradičné zvukové objekty. Svet počítačovej hudby, zvukových inštalácií, livecodingu utajujeme pred novou generáciou (nielen) umelcov naozaj „kvalitne“: Ešteže existuje internet...*“ (Fujak, 2018, s. 151).

Účelom tohto tretieho pohľadu nie je len kriticky hodnotiť priemiet našej – v mnohých ohľadoch (priznajme) – úpadkovej doby na hudobné vzdelávanie. Naopak, mnohé aktivity na oboch ZUŠ – Tralaškola i ZUŠ J. Rosinského v Nitre –, kde sa mnohé zmenilo, pokladám v súčasných neľahkých reáliách napriek výhradám za obdivuhodné. Kvalita umeleckého vzdelávania na nich zreteľne stúpa a je atraktívna aj mimo rámca mesta. V komparácii s prvými dvoma pohľadmi však vidím tak klady, ako aj zápory súčasnej hudobnej edukácie, ktoré sú skôr výrazom priemietu a akcentovania odlišných hodnotových priorít tej-ktorej doby, resp. ich absencie v súčasnosti. Preto keď sa stretnem s iniciatívami revitalizovať výchovu detí hudbou alebo zvukovými umeniami na iný spôsob, než „ako je v kraji zvykom“, veľmi ma to poteší. Mám na mysli nové prístupy Františka Királyho a Ivana Šillera vypracované na Pedagogickej fakulte UK v Bratislave alebo Víta Zouhara a Jana Kavana na JAMU v Brne, notové materiály Jarka Šťastného, detské opery Marka Piačeka v kultúrnom centre Žilina – Stanica Záriečie atď.

Na záver týchto do nemalej miery reminiscenčných úvah chcem len pripomenúť, že z vlastných skúseností žiaka, učiteľa a rodiča, ale aj aktívneho hudobníka a skladateľa „inej“ hudby viem, že v komplementarite hudobných zručností je asi najdôležitejšie naučiť deti a mládež samotnému umeniu načúvať. Načúvať neznámej hudbe a sebe samému v spolubytí s ňou. Ak výchova hudbou privedie a naučí detskú dušu načúvať čomusi inému, originálnemu, potom nadobudne schopnosť a potrebu viesť dialóg aj s druhým, iným človekom, neraz aj z inej kultúry. Táto devíza spôsobilosti načúvania inému vo vzájomnom dialógu sa v živote isto zúročí aj mimo rámca hudobného umenia...

Z rozhovorov

Rovnocenným partnerom dialógu je nepredpojatý poslucháč¹

... s Petrom Macsovszkym

PM: Na jednej strane sa venuješ tvorbe menšinovej nezávislej hudby. Na druhej strane si však plnohodnotným členom akademického života, súčasťou oficiálnej inštitúcie. Dalo by sa povedať, že každou nohou stojíš v inom svete. Nebijú sa v tebe tieto dva svety?

JF: Ako kedy. Závisí to od toho, s akou mierou (ne)zmyslu sa v oboch sférach stretávam. Každý, kto pozná tieto svety, vie, že vedia byť síce inak, ale ekvivalentne i vzájomne obohacujúce, no v závislosti od pomerov sa v nich vyskytujú situácie, ktoré sú frustrujúce. Čiže nezávislosť alebo akademickosť nie sú automaticky zárukou istej hodnotovej akosti či nezávislosti.

PM: Z tvojich dávnejších publikácií vyplýva, že si sa celkom intenzívne zaoberal orientálnou filozofiou. Trvá ešte tento záujem? Prečo je podľa teba dôležité obracať sa k východnej múdrosti?

JF: Nie je sústavne sústredený, ale trvá. Nemyslím si, že sa k nej obraciam – ona sa skôr niekedy obracia ku mne... Ako postmoderne hybridnú bytosť ma oslovuje v meandroch východných náuk a filozofie všetko, čo mi chýbalo a chýba v našej neraz deficitnej kultúre, a to asi už od ochutnania „ovocia zo stromu poznania“ v škole, ale i neskôr v osidlach iných mocenských nástrojov modelovania jednotlivca u nás. Jednoducho diskurzívne praktiky v socrealite, resp. po roku 1989 ma neobišli. Preto siaham k alternatívam aj v tejto oblasti.

PM: V hudobnej tvorbe sa rád obraciaš k literárnym dielam. Pracuješ s textami súčasných slovenských básnikov (Peter Milčák, Michal Habaj, Nóra Ružičková). Čo ťa „berie“ momentálne?

JF: Nielen momentálne, ale trvalo Ivan Štrpka a Ján Ondruš, ktorých však nezhudobňujem, po Ursinym a Martinovi Burlasovi sa to veľmi nedá. Mojm

¹ Ide o pôvodný názov rozhovoru. V denníku SME bolo totiž uverejnené – bez môjho vedomia a súhlasu autora rozhovoru P. Macsovszkeho – jeho úplne iné znenie (*Ludia žijú ako pštrosy a o druhých nechcú nič vedieť*).

„dvorným“ textárom je už tri dekády Peter Milčák, ktorého poézia ma oslovuje dlhodobo. Svojho času som však zhudobnil dva texty Jána Boleslava Kladiva, na moje prekvapenie sa mu to páčilo. Inak by to bol dlhší výpočet, ale k mojím favoritom isto patria Balla, Juraj Briškár, Ondrej Štefánik, prvotina Evy Parilákovovej, ale nedávno i Erik Šimšík alebo Jaroslav Klus. TJ Vjuga, moje alter ego, inšpirovaný dych berúcimi etudami Davida Mossa – ako napríklad *Wittgenstein Sings* –, však už začal pracovať s verbálnym literárnym textom v intermediálno-hudobných performanciách na pomedzí banality každodennosti a inakostnej udalostnosti koncertu.

PM: Si spokojný s kritickými ohlasmi na svoju tvorbu? Správne pochopili interpretátori tvoje estetické a ideové zámery?

JF: Byť s ňou spokojný? Veď o to asi nejde. Niektorí ma pochopili, niektorí nie, ale zaujímavé sú pre mňa všetky názory, pokiaľ nútia k zamysleniu. Napokon albumy alebo odborné texty si beztak po publikovaní žijú svojím životom a iniciatíve sa ani v dezinterpretáciách „medze nekladú“, jednoducho im nezabrániš. Len si myslím – pri všetkej úcte k odborne polemickej kritike, ktorá je tu stále trochu neudrživá –, že rozhodovať verejne o ich hodnote iba jej neprináleží. Rovnocenným partnerom v dialógu umenia a vedy je hlavne vnímavý a nepredpojatý poslucháč, resp. divák a čitateľ, ktorý ich *de facto* opodstatňuje a je nevyhnutnou podmienkou generovania ich významu.

PM: Chodievaš koncertovať aj do zahraničia. Ako reaguje tamojšie obecnstvo na tvoju hudbu?

JF: Zjavne ústretivejšie, čo je o. i. dané tým, že v DNA tamojšieho publika je kultúrne iná genetická výbava, iná historicky zažitá skúsenosť s tým, čo sa, bohužiaľ, azda už len u nás pokladá za „experimentálne“.

PM: Mení sa slovenský poslucháč hudby k lepšiemu alebo k horšiemu? Čiže: stavia sa k nekonvenčnej hudbe otvorenejšie ako pred desiatimi rokmi alebo, naopak, rozumie jej stále menej?

JF: To celkom neviem posúdiť. Je tu oveľa viac príležitostí konfrontovať sa s touto hudbou než v minulosti, ale alienizácia s ňou späť v našom predsa len konzervatívnom a navyše chronicky diskontinuitnom prostredí pretrváva. Súvisí to ale s celkovou dominanciou pseudokultúry v masmédiách



Jon Rose a JF: *Pseudotic Encore*, PostmutArt v Nitre, 2009 (foto: R. Salay).



Chris Cutler a JF pred koncertom v Akademii Muzycznej w Krakowie, 2012 (foto: M. Rohal).



Kvinteto komprovizovanej hudby k filmu *Jánošík* (r. J. Siakel) v Barbicane, Londýn 2013. Zľava: S. Smetana, J. Lewitová, JF, J. Kavan a V. Merta (foto: archív autora).



Zľava: JF, F. Hautzinger a Z. Sörös na festivale v Mu Szinház, Budapešť 2014 (foto: P. Karnowski).

a dehonestujúcimi funkciami, ktoré sa v tomto spoločenskom systéme hudbe a umeniu vôbec pripisujú. Majú byť len lokajmi a slúžkami stresového „uzábavania“ až k ľahostajnosti, čiže anestézii a bezohľadnej necitlivosti voči absurdným nenormalitám, v ktorých a s ktorými žijeme. Niekedy mám pocit, že sme vystavení obdobným nástrahám ako v taktiež krízových predvojnových 30. rokoch minulého storočia. Dôsledky tejto dejúcej sa analógie nechcem radšej domýšľať.

PM: Mohol by si tie nástrahy konkretizovať?

JF: Vytlačanie nekonvenčných a alternatívnych iniciatív na okraj súvisí s tým, že celková spoločenská klíma sa u nás stáva čoraz militantnejšou a zjavne alebo implicitne sa fašizuje. Nemám na mysli len „kotlebizáciu“ a „matovičovanie“ spoločnosti, ale skôr „ontologizovanie“ postojov ako daných a nemenných. V dôsledku úplného vytrácania sa kultúry polemiky je nebezpečné už čo i len položiť spochybňujúcu otázku. To však ústi do dobrovoľnej izolácie vzájomne sa afirmujúcich ľudí v pštrosích komunitách, ktoré o tých druhých nechcú nič vedieť. Mizne potreba načúvať jeden druhému, hlavy zapichnuté v piesku sú vlastne voči okoliu hluché. Azda aj preto je dôležité pôsobiť na ľudí progresívnou hudbou, učí totiž umeniu načúvať a môže ich priviesť k metanoickému rozhodnutiu chcieť žiť plnohodnotne inak.

(2016)

Konvenčné riešenia ma nelákajú

... s Kamilom Zbružom

KZ: Termín komprovizácia naráža v našich hudobných kruhoch na odpor. V čom vidíš príčinu?

JF: Tomu odporu sa nedivím, je pochopiteľný, keďže spája také odlišné, pre niekoho protikladné princípy – a navyše mnohí odmietajú ďalší umelý taxonomický nástroj, ktorý by mohol veci zahmlievať. Mne však tento termín pomáha pomenovať niečo dôležité, v čom sa pohybujem hudobne a v istom zmysle i existenciálne, to je všetko. Tá hybridizácia niečoho kompozične vopred pripraveného s tým, čomu sa vystaviš v priebehu nepredvídateľnej improvizácie, ma vždy vábila a zaujíma ma naďalej. Navyše to úzko súvisí s fenoménom živého muzicírovania, ktorého význam sa u nás, najmä v akademických kruhoch, dosť podceňuje. Džina z fľaše som napokon nevypustil ja ani Jozef Cseres, u ktorého som sa s týmto spojením prvýkrát stretol – vibruje v medzinárodnom diskurze už viac ako desaťročie, a to nielen v súvislosti s hudbou, ale aj s inými umeleckými médiami pracujúcimi s improvizáciou.

*KZ: Aký ohlas malo samotné vyhlásenie *compro.sk11*? Znie veľmi radikálne, priam ako manifest umeleckej skupiny. To však vraj nebol tvoj zámer. Aký zmysel potom malo vaše kolektívne vystúpenie? Myslíš, že formovanie umeleckých skupín už dnes nie je aktuálne?*

JF: Vyhlásenie, ktoré podpísali, len na pripomenutie, okrem mňa Martin Burlas, Valér Miko, Ján Boleslav Kladio, Juraj Vajó, Peter Katina, Miro Tóth, Attila Tverďák a z mimohudobného prostredia Boris Vaitovič, Robo Roth a Rokko Juhász, bolo publikované po prvý raz v časopise *Vlna*. A ohlasy? U nás mizivé, resp. podráždené, v zahraničí môj text o komprovizácii spolu s vyhlásením publikoval francúzsky *Improjazz*, španielsky mesačník *Oro molido*, Akademia Muzyczna v Krakove a Michal Rataj ho zaradil do zborníka *Zvukem do hlavy* vydaného v Prahe. Aké sú tam všade na ne ohlasy, neviem. Viem však, že napr. Mikołáš Chadima, Vladimír Merta či Veryan Weston, s ktorými som (na)hrával, problém s používaním komprovizácie nemajú.

Myslím si, že zakladanie umeleckých skupín na Slovensku už dlhodobo nie je „v kurze“, hoci v takom Česku sa mu dodnes nebránia. Ani *compro.sk11*

nechcelo byť skupinou, ale len jednorazovým kolektívnym poukázaním na to, čo všetko pojem „komprovizácia“ môže evokovať a znamenať – jednak tým vyhlásením a potom samotnými dielami a textami na rovnomernej audiovizuálnej kompilácii (vydanej v roku 2012). V istom zmysle sme ho nechceli ponímať len úzko esteticky, ale aj – bez ohľadu na to, či to niekomu v postmoderne znie už vyprázdnené – životne. Veď čo všetko si človek aj cez deň naplánuje a čo všetko musí potom, takpovediac za pochodu, modifikovať a meniť – a to je len banálny príklad. Vedieť zvládnuť to balansovanie na ostrí plánu a zároveň jeho nepredvídateľnej zmeny je vlastne, ako sa hovorovo povie, umenie, komprovizačné umenie.

KZ: Ako sa z rockového multiinstrumentalistu stane skladateľ súčasnej „vážnej“ hudby? Zažil si aj ty sám nejaký duševný alebo tvorivý otras, že si zatúžil po zmene identity?

JF: Dost' dôležité boli pre mňa opakované pozvania do Brna do nezávislého umeleckého centra Skleněná louka, kde som zažil výnimočné a neopakovateľné podujatia, napríklad hudobno-intermediálne predstavenia Zdenka Plachého, Jozefa Daněka či Lujzy Rzymanovej. V niektorých z nich – *Trámy finských kostelů*, *Těžké doby bez taktu* alebo *Doprovodní soubor* – som mal to šťastie aj účinkovať. Nasával som, ako sa len dalo, celú tamojšiu prajnú klímu, kde vystupovali aj osobnosti svetovej umeleckej scény. Neskôr sme sa s gitaristom Petrom „Varsom“ Varsavikom zúčastnili aj na výnimočnom brnianskom týždni workshopov, na improvizáčnych večeroch a koncertoch s holandskou kapelou Palinckx, ktoré zorganizoval priateľ David Šubík. Tu som sa spoznal aj s violončelistom, skladateľom a dlhoročným spoluhráčom Honzom Kavanom. V Nitre som pod vplyvom tejto scény vytvoril so študentmi ÚLUK-u podobné experimentálne intermediálne pásmo *St(r)ihomam*, ktoré sme prezentovali v roku 1998 aj na známom festivale performerov a akčného umenia TransArt Communication v Nových Zámkoch. Tam som chodil aj na koncerty Kaffe Matthews, Jona Rosea či Rossa Bolleteru, na rôzne výstavy a unikátny festival Sound Off, ktorý organizoval hlavne Jožo Cseres a Murin Murin ešte pod hlavičkou Spoločnosti pre NEkonvenčnú Hudbu (SNEH). Pomaly, ale isto som sa odkláňal od vtedy už pre mňa slepej uličky alternatívneho rocku a snažil som sa ísť vlastnou cestou – v roku 1999 som začal navyše organizovať medzinárodný cyklus nekonvenčnej hudby v intermediálnych presahoch Hermovo ucho v Nitre.

S Petrom Macsovszkym a Varsom sme v tom období „spáchali“ prvé hudobno-literárne konceptuálne CD *Trojколо: beh fikivity* a o necelý rok nato vzniklo združenie OZ Animartis, ale aj voľné hudobné zoskupenie tEóRia OtráSu.

Ale skladateľom tzv. vážnej hudby som sa nestal, teda isto nie v tradičnom, na Slovensku akademicky chápanom zmysle slova. Vždy ma zaujímal skôr akosť nekonvenčnej, neraz komprovizovanej hudby, navyše práve v tom nejasnom intermediálnom priestore „medzi“, na pomedzí s inými umeleckými médiami, či už išlo o nemý film, experimentálnu literatúru, niekedy i performanciu či konceptuálne umenie a videoart.

KZ: Tvoja hudba provokuje inakosťou, nezaraditeľnosťou. Ako vzniká a prečo je taká, aká je? Vynárajú sa rôzne otázky. Zaklínaš svojich osobných démonov? Hľadáš skratky do iných dimenzií? Máme v tvojej hudbe intuitívne vnímať obrysy tvojej druhej tváre? Je to laboratórium, kde si overuješ svoje estetické teórie? Alebo je to iba zábava?

JF: Na toľko ťažkých otázok sa mi ľahko ani krátko odpovedať nedá... Ako vzniká... Hráš, dumáš, pracuješ a ono sa „to“ „zjaví“ a potom už žije vlastným životom. Niekedy si pripadám naozaj ako prostredník či katalyzátor toho, čo sa zjavilo, udialo... Obrysy mojej druhej tváre v mojej hudbe? Možno áno. Ale nie je v nej len druhá, no možno i tretia, štvrtá, desiata... Inú ju mám vo voľných improvizáciách, inú v piesňach, inú v skladbách či komprovizáciách, inú v rockovej alebo komorne alternatívnej polohe. Pritom nejde o masky, za ktoré by som sa alibisticky chcel schovávať, len akoby „kubisticky“ rozložený portrét tej istej „hlavy“. Nikdy som si však na tom, čo tvorím, vopred vymyslenú teóriu neoveroval. Tá ide vždy až za tým, čo sa hudobno-intermediálne udeje...

A zábava? Niekedy áno, ale skôr by som povedal, že rozkoš, akási „barthesovská“ rozkoš z myslenia zvukmi, ale i pôžitok z vystúpenia zo seba a splynutia s niečím, čo vytváraš. Je zaujímavé a príznačné, že koncert nazývame aj vystúpením, nie? Vystupujeme z niečoho niekam inam... V hudobnom myslení a cítení je možno vtelený istý druh symbiotickej alchymie IQ a EQ, ale na vysvetlenie samotnej existencie multidimenzionality hudby a umenia vôbec a ich pôsobenia na naše viacúrovňové (ne-/nad-)vedomie to asi nestačí... Ani keď ide o Bacha, Cagea, Johna Rosea alebo ľudovú baladu či o punk. Tvoj výraz „skratka do iných dimenzií“ v sebe niečo má... Ale iba ak

ide o dimenzie, ktoré sú vo vnútri i mimo nás zároveň, vrátane tých, ktoré ma presahujú v druhom človeku predou mnou.

KZ: V Cageových skladbách je akoby nad sebou niekoľko rovín, ktoré paralelne nezávisle plynú a v niektorých okamihoch sa náhodne stretávajú. Zdá sa mi, že aj teba viac zaujíma takéto vertikálne členenie ako lineárna postupnosť.

JF: Možno máš pravdu. Prevrstkovanie línií a plynúcich, vzájomne sa dotýkajúcich alebo prenikajúcich plôch a z toho vyplývajúca istá polyvalentnosť, to ma naozaj zaujíma a pravdepodobne nielen v hudbe. Veď takým spôsobom sa odohrávajú aj deje okolo/v nás. Ale ak máš možnosť niečo také tvarovať – či už vopred, alebo naživo zvukmi nástrojov, hlasov, objektov či za pomoci rôznych technológií –, je to dobrodružné i vášnivé... No pre mňa je často dôležitý aj rámec istého konceptu, v ktorom to dobrodružstvo nadobúda ďalší rozmer. Konvenčné riešenia ma nelákajú.

KZ: Zvuky v твоjich skladbách zastupujú iné zvuky a symbolizujú niečo iné – alebo sú konkrétne v zmysle, v akom sa zvukom zaoberal Edgard Varèse, teda znamenajú len to, čo znamenajú?

JF: Kedysi som si myslel, že tieto dva princípy sa vylučujú, no nech to znie paradoxne, nemusia... Záleží od uhla pohľadu, resp. nemal by som povedať – uhla „náčuvu“? Hudba sa totiž okrem iného – ako to už roky u nás pripomína Vlado Godár – viaže veľmi dobre na slovo i číslo zároveň: na aristotelovský ikonicko-mimetický vid, čiže má schopnosť pôsobiť rétoricko-persuázivnou silou, rovnako aj na pytagorejský a platónsky symbolicko-mimetický vid, vyjadrujúci potenciál hudobných štruktúr viazať sa na abstrakciu čísla a ním vyjadriteľných pomerov emanujúcej transcendentnej idey. To nevylučuje možnosť fascinácie zvukmi ako takými bez potreby ich hudobného tvarovania...

Cage to pomenoval presne: tvrdil, že keď počúval skomponovanú hudbu, mal pocit, že niekto k nemu o niečom prehovára s istým zámerom, kým zvuky nás nechcú presvedčať o ničom. Sú také, aké sú vo svojej akosti, takosti, jedinečnosti, nepredvídateľnosti, konkrétosti, telesnosti aj pomínutelnosti... Ak ich vnímaš hudobne – povedzme po vnútorne osvojenej skúsenosti z Duchampových gest ako *Sculpture musicale*, z Cageových indeterminovaných zvukových udalostí a prostredí, z musique concrète, timbrovej hudby, ako aj zo sound-artu či zo sonority improvise music

v digitálnej ére – , potom sa ti môže stať to, čo mne. Budeš zvukosféru konkrétneho časopriestoru vnímať ako fascinujúcu hudbu.

KZ: Tak ako Rimbaud kedysi objavil farbu samohlások, ty si v sebe objavil vidieť hudbu. (...) V akom stave snového vedomia alebo tranzu je tvoje vedomie, keď spontánne premieňaš obrazy na hudbu, a viedieš k tomu aj svojich spoluhráčov?

JF: Myslím, že analógia s Rimbaudom tu celkom nesedí... Fakt, že v mojich umeleckých projektoch bolo, resp. je vždy prítomné vizuálne médium, ešte hudbu „nezviditeľňuje“. Auditívne a vizuálne procesuálne umenia vo svojom komplementárnom usúvzťažnení vytvárajú inú kvalitu, čo je asi príširoko povedané, no „vidieť hudbu“ vo farbách a obrazoch alebo tie transformovať späť na hudbu, o to mi asi ani raz nešlo. Ak ju tak vidíš ty, tak ti v dobrom závidím... Ja ju vnímam vnútorným zrakom skôr plasticky, v pohyboch a procesoch dejúcich sa v troj-, resp. x-rozmernom časopriestore. (...)

O skutočnosti, že vedomie hudobníka sa počas tvorby nachádza v inom mode a režime, sa toho už popísalo dosť. Väčšinou nemusí ísť o „tranz“, ale o ponorenie sa do iného sveta určite. S istotou možno povedať, že počas týchto vnorov sa aktivuje čosi z rôznych úrovní nášho nevedomia, niekedy subtilne, inokedy, v konfrontácii s extrémnou inakosťou, aj nečakane v ruptúrach a vpádoch. No už Peter Faltin písal o tom, ako sú niektoré zdanlivo samozrejmé kategórie hudobného myslenia vo svojom pojmovom vyjadrení len približné abstraktá, napríklad kontrast, rozvedenie, modulácia a pod. Preto aj slová „sen“ a „tranz“ berme s rezervou – vlastne sa len približujú tomu, v čom sa človek v pozícii tvorca, ale rovnocenne aj poslucháča vlastne nachádza... Vždy, keď sa niečo „len tak“ o hudbe hovorí a píše, hrozí len plávanie po povrchu. Nieкто sa prosto nechce ponárať a potápať, stačí mu surfovanie.

KZ: Máš vôbec čas komponovať pri svojich nespočetných aktivitách? Podľa Johna Cagea najlepšie nápady vznikajú z nudy. Ako to funguje u teba?

JF: Ak máš na mysli komponovanie v tradičnom slova zmysle, tak veľmi nie. Len príležitostne podľa okolností a objednávky. Väčšinou som radšej viazaný na živú spoluprácu s niekým, kto o ňu stojí, čiže primárne ma zaujíma dialogický princíp vytvárania vecí. Fakt je, že nejde o sústavnú činnosť, keďže sa snažím rovnovážne venovať aj tomu všetkému, čo si spomenul. Práca



NE:BO:DAJ & hostia, zľava: JF, G. Vermelho, J. Ambrózová, J. Kavan a A. Pleštinský. Spomienkový koncert Marián Varga 70 + 1, Skalica 2018 (foto: T. Benedikovič).

na fakulte či svojho času v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie alebo momentálne na Katedre kulturológie FF UKF, ako aj organizovanie PostmutArt Festu si žiadajú svoje. Prosto robím v rámci všetkých svojich aktivít, čo treba a čo uvládzem, čo by bez láskypľnej pomoci celej mojej rodiny nebolo celkom možné. A či najlepšie nápady prichádzajú v stave nudy? Možno niekedy áno, môže sa tak stať aj počas chôdze alebo tesne pred spaním. No aj impulzy v podobe stanoveného termínu alebo konkrétnej, k tvorivému mysleniu provokujúcej ponuky sú pre mňa dôležité motivačné odrazové body, asi ako pre každého.

Inak je zvláštne, že tento náš dialóg vedieme tesne po tom, ako som dopozeral Wendersov film *Izba 666* spred viac ako tridsiatich rokov, postavený na rozhovoroch s rôznymi režisérmi o možnom zániku umeleckej kinematografie pod vplyvom televízie a videopriemyslu. Godard i Antonioni v ňom odpovedali pre mňa asi najzaujímavejšie: pomenovali a anticipovali mnohé z abnormalít, ktoré už pokladáme za „normálne“... I keď k tomu zániku celkom nedošlo – hoci klasické kiná vytlačili rôzne cinemaxy a Magio TV –, stálo by za to zamyslieť sa nad tým, čo všetko cenné zaniká pod vplyvom dnešných masmédií a internetu, a to aj v súvislosti s inými umeleckými médiami, literatúrou, hudbu či divadlo nevyvíjajúc. Len sa pýtam, akú budúcnosť v tomto krajne nevyspytateľnom svete zlyhávajúcich spoločenských systémov má ešte váha vysloveného slova, zvuku, obrazu – takého, ktorého páľčivosť (aj s vedomím vlastnej rizikovosti) by sa dala porovnávať so znepokojujúcou nadčasovosťou takého Dostojevského, Partcha, Becketta či Lévinasa.

(2013)

Záverom

: H: U: D: B: A:

... čím je konštituovaná práve teraz v tomto časopriestore?
... je dnes polevou na beztvareom korpuse postmodernej torty?
... súvisí nielen s tichom, ale aj s nudou, prázdnotou a pomalosťou?
... môže byť skrytá v načúvaní každého prostredia a situácie?
... ako neopätovaná láska?
... ako práca so zvukom?
... ako rétorické ars persuadendi?
... býva inakostne ontologicky založená?
... vie niečo o nás a my o nej?

TJ Vjuga¹

Na konci úvah tejto publikácie si skúsme znovu položiť Faltinovu otázku, aký význam pripisujeme umeniu? Čiže aký má pre nás zmysel a akú funkciu vlastne zohráva v spoločnosti a v našich životoch? Tieto zdanlivo obligátne otázky súvisia v konečnom dôsledku s naším chápaním samotného ontologického statusu umenia, ktoré rieši aj filozoficky orientovaná existenciálna semiotika: má byť iba „wrestlingom“ našich emócií, ba dokonca len predmetom trhovej komodifikácie alebo miestom skutočne dialogického stretnutia s katarzne očistnou, neredukovateľnou inakosťou obrazotvornej umeleckej reality *sui generis*? Pohrúžením sa do jej multidimenzionálnej akosti, schopnosťou vystaviť sa rovnocennému, autentickému dialógu s ňou *de facto* poznávame svet i seba, vyrovnávame sa existenciálne s ním i sebou samým v ňom.

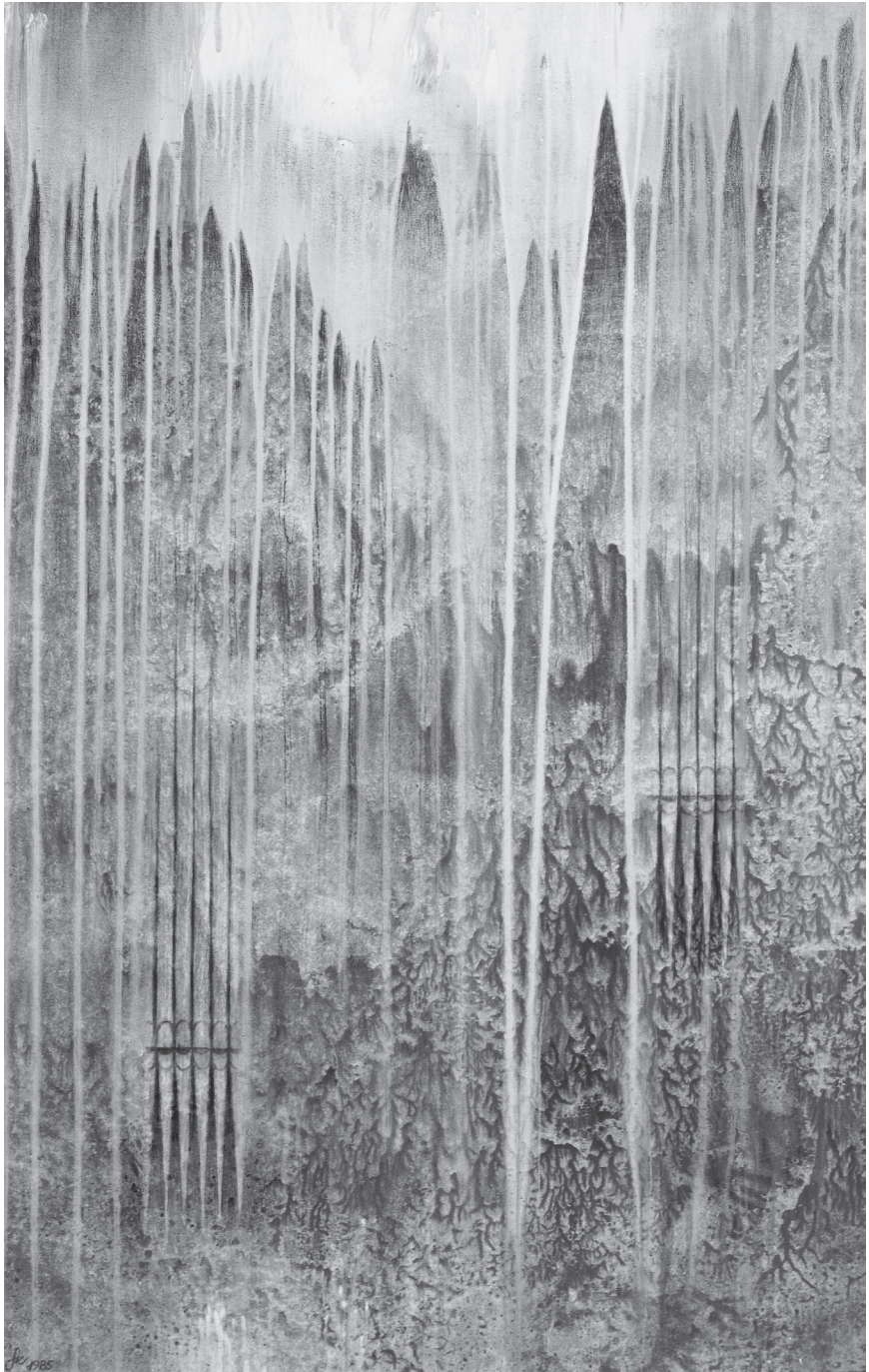
Na predchádzajúcich stranách bola v zornom poli najmä hudba a emancipácia jej semiózy. Konfrontácia a komparácia rôznych hudobno-semiotických a kulturologicko-estetických teórií vo vedeckých prípadových štúdiách a esejistických (seba)reflexiách sú v tejto knižke výrazom snahy nachádzať

¹ Toto konceptuálne alter ego autora vyskladalo vyššie uvedené otázky vo forme veršov do podoby nekonvenčného editoriálu v časopise *Vlna* – téma „Hudba“ (číslo 63 z roku 2015), a to kompiláciou modifikovaných fragmentov z textov Petra Macsovszkého, Vladimíra Mertu, Jakuba Juhása, Ľubomíra Pavelku, Jaroslava Šťastného, Juraja Ďuriša a Martina Hrnčára, prispievateľov uvedeného tematického čísla časopisu.

isté odpovede na niektoré položené, ale aj neustále sa vynárajúce otázky o povahe hudobného média. Len na pripomenutie, hneď na začiatku som sa spolu s vami pýtal: čo sa to počas načúvania hudobným tvarom s nami vlastne deje, k čomu v dialógu hudobného organizmu a nášho spolubytia s ním dochádza, resp. s akou (t)akosťou semiózy tu máme do činenia?

Išlo o isté výzvy, na ktoré som sa snažil reagovať kaleidoskopickou komplementaritou troch odlišných stratégií písania. V prvej trojici odborných textov som sa pokúsil poukázať na produktívnosť semiotických analytických prienikov do polyvalentnej akosti hudby, a to v diapazóne od dodnes aktuálnych myšlienkových motívov antiky až po prínos originálnych teoretických koncepcií Petra Faltina, Vladimíra Godára a existenciálneho vidu semiotiky Eera Tarastiho. Druhú triádu tematicky mierne heterogénneho charakteru zasa podprahovo spája línia našej smrteľnosti a možného vyrovnávania sa s ňou hudobnou transgresiou, resp. transcendovaním skrze tvorbu hudby a jej dialogické vnímanie. Tieto súvzťažnosti som sa pokúsil demonštrovať na príkladoch rôznych diel súčasných tvorcov, no najmä na časti tvorby dvoch veľikánov slovenskej hudobnej kultúry – Milana Adamčiaka a Mariána Vargu. V tretej, reflexívnej časti – venovanej sondáži vybraných hudobných udalostí, vplyvu teoretického myslenia na moju hudbu v intermediálnych a intertextuálnych presahoch, ako aj hudobno-edukačnej téme v troch rozličných perspektívach – sa prejavujú skôr umeleckokritické, ale i priznané emocionálne osobnostné postoje. Tie sa napokon zjavne sprítomňujú v spontánnejšom žánri rozhovorov, ktoré tvoria pomyselnú prílohu či kódu celej monografie.

Mnohé z otázok a problémov, ktoré hudba a jej emanácie pred nás kladú, na svoje adekvátne riešenia ešte len čakajú. Možno k nim patria aj tie, ktoré pred časom apropriačne sformuloval TJ Vjuga – a tu sú príhodným mottom tohto epilógu.



Literatúra

- ADAMČIAK, Milan – MURIN, Michal (2012 – 2016): *Archív I. – IV.: Expo – Kopo – Nôty – Akty*. 1. vyd. Košice: Dive buki, 2012 – 2016. ISBN 978-80-970848-1-3, ISBN 978-80-89677-12-2, ISBN 978-80-970848-3-7, ISBN 978-80-89677-06-1.
- ANDERSON, Louise L. (2008): *The Musical Gesture: Does The Field Of Musical Semiotics Describe Our Phenomenal Experience With music?* In: *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Semiotics, Roma 19. – 23. 9. 2006*. Imatra: International Semiotics Institute, UnwebPublications; Universtita of Roma Tor Vergata, 2008, s. 289 – 297. ISBN 978-952-5431-25-4.
- BACHTIN, Michail Michailovič (2007): *Francois Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Prel. Jaroslav Kolář. Praha: Argo, 2007. 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6.
- BARTHES, Roland (2004): *Mytologie*. Prel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004. 170 s. ISBN 80-86569-73-X.
- BATAILLE, Georges (2001): *Erotismus*. Prel. Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové, 2001. 345 s. ISBN 80-238-8396-8.
- BERGER, Roman (2000): *Dráma hudby. Prolegomena k politickej muzikológii*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. 394 s. ISBN 80-88884-20-9.
- BONENFANT, Yves (2009): *O projekte Wordless*. In: *Vlna*, 2009, roč. 9, č. 38, s. 134.
- CÍLEK, Václav (ed.) (2007): *Mrtvá kočka. Sbíрка zenových říkadél, básniček a překážek*. 2. vyd. Prel. Václav Cílek. Praha: Dokořán, 2007. 96 s., ISBN 978-80-7363-118-5.
- CSERES, Jozef (2001): *Hudobné simulakrá*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2001. 192 s. ISBN 80-88884-30-6.
- CSERES, Jozef (2004): *Site & Room*. In: *Era21*, 2004, roč. 1, č. 3, s. 46 – 47.
- CSERES, Jozef (2010): *Hudba, Etnológ, Ekonóm, Semiológ a Pojmotvorci* (z cyklu *μεταξυ*). In: *Fujak, Július* (ed.): *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2010, s. 107 – 118, ISBN 978-80-8094-693-7.
- CSERES, Jozef: (2011): *In the Beginning Was Breath, not the Word!* Booklet audio CD Jean-Michel van Schouwburg & Lawrence Casserley: MountWind. Nové Zámky: He^{ye}rme^{ar}s/Discorbie, 2011, s. 2 – 4.
- CSERES, Jozef (2017): *Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda*. In: *Pravda* 21. 1. 2017, s. 30 – 31.
- DVOŘÁK, Pavel (2010): *Stopy dávnej minulosti I. Slovensko v praveku*. 2. vyd. Bratislava: Rak, 2010. 336 s., ISBN 978-80-85501-48-3.
- DELEUZE, Gilles (1999): *Proust a znaky*. Prel. Josef Hrdlička. Praha: Herrmann & synové, 1999. 208 s., Bez ISBN.

- DELEUZE, Gilles: (2010): *Pusté ostrovy a jiné texty. Prel.* Miroslav Petříček, Miroslav Marcelli. Praha: Herrmann & synové, 2010. 208 s. ISBN 978-80-87054-19-2.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila (2002): *Sémiotika v teorii a praxi*. 1. vyd. Praha: Portál, 2002. 159 s. ISBN 80-7178-566-0.
- DRUSKIN, Michail Semjonovič (1981): *Igor Stravinskij: osobnost, dílo, názory*. Praha: Editio Supraphon, 1981. 327 s. Bez ISBN.
- FALTIN, Peter (1965): *Předpoklady vzniku štruktúry novšej hudby*. In: Burlas, L. – Faltin, P. – Filip, M.: *Kapitoly z teórie súčasnej hudby*. Praha/Bratislava: Panton, 1965. s. 45 – 83.
- FALTIN, Peter (1991): *K otázke hudobného významu*. In: *Slovenské pohľady*, 1991, roč. 107, č. 9, s. 50 – 54.
- FALTIN, Peter (1992): *Protirečenia pri interpretácii umeleckého diela ako znaku (Tri monistické modely na vysvetlenie významu hudby)*. In: *Slovenská hudba*, 1992, roč. 18, č. 2, s. 153 – 162.
- FALTIN, Peter (1992b): *Pojem chápania v oblasti estetickosti*. In: *Slovenská hudba*, 1992b, roč. 18, č. 2, s. 163 – 168.
- FALTIN, Peter (1992c): *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov*. In: *Slovenská hudba*, 1992c, roč. 18, č. 2, s. 175 – 179.
- FALTIN, Peter (1992d): *Význam v hudbe*. In: *Slovenská hudba*, 1992d, roč. 18, č. 3, s. 298 – 341.
- FOSTER, Paul (2002): *Becket a zen*. Praha: Mladá fronta, 2002. 400 s. ISBN 80-204-0951-3.
- FUJAK, Július (1992): *Azda len pár slov k veci výchove hudbou*. In: *Spravodajca I. základnej umeleckej školy v Čadci*, roč. 1, 1992, č. 1, s. 12.
- FUJAK, Július (2002): *Periférna hudba – III. časť: Marián Varga*. In: *Dotyky*, roč. 14, č. 1, 2002, s. 68 – 71.
- FUJAK, Július (ed.) (2010): *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2010. 176 s. ISBN 978-80-8094-693-7.
- FUJAK, Július (2015): *Various Comprovisations. Text on Music (and) Semiotics*. Helsinki: University of Helsinki, Semiotic Society of Finland, 2015. 120 s. ISBN 978 – 952-68257 – 5-5 (pdf), *Acta Semiotica Fennica XLVII*, ISSN 1235 – 497X, *Approaches to Musical Semiotics 20*, ISSN 1458-4921.
- FUJAK, Július (2018): *Vis-a-vis. Dialógy (nielen) o hudbe*. Bratislava: Vlna, 2018. 200 s. ISBN 978-80-89550-41-8.
- GODÁR, Vladimír (1998): *Kacírské quodlibety*. Bratislava: Music forum, 1998. 184 s. ISBN 80-88737-12-5.
- GODÁR, Vladimír (2001): *Luk a Lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2001. 180 s. ISBN 80-88737-13-3.

- GODÁR, Vladimír (2004): *Marián Varga: Solo in concerto – utópia hudby*. In: Slovo, 2004, č. 15, s. 20.
- GODÁR, Vladimír (2012): *Zrod opery z ducha rétoriky*. 1. vyd. Bratislava: AEPRESS, 2012. 248 s. ISBN 978-80-88880-93-3.
- GODÁR, Vladimír (2013): *De musica I*. 1. vyd. Bratislava: AEPRESS, 2013. 350 s. ISBN 978-80-89678-00-6.
- GÓVINDA, Láma Anágárika (1994): *Základy tibetskej mystiky*. Prel. Libuše Pavláková. 1. vyd. Praha: Pragma, 1994. 300 s. ISBN 80-85213-37-0.
- GRAHAM, Peter (2015): *Wabi*. Booklet rovnomeného CD albumu. Praha: Rosa music, 2015, s. 1 – 12.
- GUCZALSKI, Krzysztof (1999): *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Krakov: Musica Iagellonica, 1999. 263 s. ISBN 83-7099-088-6.
- HALÁK, Miroslav (2018): *List z osobnej korešpondencie*, 6. 2. 2018 (archív autora).
- HUDEC, Branislav (2016): *Text a tvár. Esej o etike čítania (nielen) literárneho textu*. Levoča: Modrý Peter, edícia Sivá brada, 2016. 328 s. ISBN 978-80-89545-48-3.
- JABŁOŃSKI, Maciej (2010): *Music as Sign*. Imatra: International Semiotics Institute, 2010. 197 s. ISBN 978-952-5431-27-8.
- HILLMAN, James – SHAMDASANI, Sonu (2014): *Nárek mrtvých. Psychologie po Jungově Červené smrti*. Prel. Ondřej Fafejta. Praha: Portál, 2014. 264 s. ISBN 978-80-262-0619-4.
- LANGEROVÁ, Susanne K. (1998): *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Prel. Jozef Cseres. 1. vyd. Bratislava: SNEH, 1998. 108 s. ISBN 80-967445-6-9.
- MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana (2012): *Synergetic and Semiotic Approaches to Understanding Contemporary Music*. In: *Dzieło muzyczne – Znak*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowieckiego, 2012, s. 65 – 74. ISBN 978-83-61262-01-5.
- MESSIAEN, Olivier (1993): *Conférence de Bruxelles*. Prel Vladimír Godár. In: Slovenská hudba, 1993, roč. 19, č. 1, s. 1 – 3.
- MILČÁK, Peter (2012): *Brum*. Levoča: Modrý Peter, 2012. 71 s. ISBN 978-80-89545-07-0.
- MIKO, František (1995): *Význam, jazyk, semióza*. 1. vyd. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995. 140 s. ISBN 80-88738-55-5.
- MIKO, Valér (2009): *(Ne)oslava experimentu*. In: *Vlna*, 2009, roč. 9, č. 38, s. 134 – 135.
- MORPURGO-TOGLIABUE, Guido (1985): *Současná estetika*. Praha: Odeon, 1985. 552 s. ISBN 01-085-85.
- PARTCH, Harry (1979): *Genesis of a Music*. 2. vyd. New York: Da Capo Press, 1979. 517 s. ISBN 0-306-80106-X.

- PASTIRČÁK, Daniel (2016): *Nikde*. In: Booklet CD albumu Eva Šušková: Secret voice electric. Real Music House 2016, s. 9.
- PIRNÍKOVÁ, Tatiana (2015): *Peter Faltin a jeho cesta za poznaním*. In: Slovenská hudba, 2015, roč. 41, č. 2, s. 130 – 149.
- PLESNÍK, Ľubomír (1999): *Estetika inakosti*. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 1999. 140 s. ISBN 80-8050-199-8.
- ROSE, Jon (ed.) (2014): *Rosenberg 3.0 – Not Violin Music*. Camperdown: The Rosenberg Museum, 2014. Bez ISBN.
- SHEINBERG, Esti (2001): *Existential Irony in Music*. Prednáška na 7th International Congress on Musical Signification, Imatra, Finsko 2001.
- SUCHAREK, Pavol (ed.) (2015): *Fenomenológia stretnutia*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2015. 158 s. ISBN 978-80-555-1439-0
- SUCHAREK, Pavol (2017): *Július Fujak – Various Comprovisations*. In: *Vlna*, 2016, roč. 16, č. 69, s. 155 – 156.
- SURŽIN, Pavol (1989): *Perie a skaly*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989. 95 s. ISBN 80-220-0039-6.
- ŠTÚR, Martin (2012): *Tri základné dichotómie a komplexný semiotický model v reflexii umenia a konkrétne hudby*. In: Filozofické koncepcie v hudbe a umení/Philosophical Conceptions in Music and Art. Banská Štiavnica: Hudobná a umelecká akadémia Jána Albrechta, 2012, s. 5 – 16. ISBN 978-80-970754-4-6.
- TARASTI, Eero (2001): *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 232 s. ISBN 978-0-253-33722-1.
- TARASTI, Eero (2007): *An Essay on Appearance Or: The Present Structure and Existential Digression of the Subject*. In: Fujak, Július (ed.): *Convergences and Divergences of Existential Semiotics*. Nitra: Institute of Artistic and Literary Communication, Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University, 2007, s. 11 – 32. ISBN 978-80-8094-241-0.
- TARASTI, Eero (2012): *Semiotics of Clasical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Semiotics, Communication and Cognition*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2012. 493 s. ISBN 978-1-61451-154-0.
- TARASTI, Eero (2015): *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2015. 478 s. ISBN 978-61451-751-1.
- VALSINER, Jaan (2015): *Finnish Baroque of Existential Semiotics: EeroTarasti's Musical Synthesis of the Voluptuous Dance of Signs*. Dostupné na: <http://www.amfion.fi/book-review-finnish-baroque-of-existential-semiotics-eero-tarasti-s-musical-synthesis-of-the-voluptuous-dance-of-signs/> (15. 1. 2018).
- WILSON, Peter Niklas (2002): *Hear And Now. Úvahy o improvizovanej hudbe*. Prel. Slavomír Krekovič. Bratislava: Hudobné centrum, 2002. 259 s. ISBN 80-88884-35-7.

- WITTGENSTEIN, Ludwig (1993): *Rozličné poznámky*. Prel. Marek Nekula. Praha: Mladá fronta, 1993. 160 s. ISBN 80-204-0360-4.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2011): *O jistotě*. Praha: Academia, 2011. 208 s. ISBN 978-80-200-1905-9.
- XENAKIS, Iannis: *Determinizmus – indeterminizmus*. In: Slovenská hudba, 1993, roč. 19, č. 1, s. 77 – 83.
- ŽABKA, Marek (2004): *Muzikologické dielo Petra Faltina vo svetle recepcie impulzov z nemeckého kultúrneho prostredia*. In: Slovenská hudba, 2004, roč. 30, č. 4, s. 494 – 502.
- ŽABKA, Marek (2004b): *Avantgarda (autonomizácia hudobného materiálu)*. In: Slovenská hudba, 2004, roč. 30, č. 1 – 2, s. 120 – 166.
- ŽABKA, Marek (2015): *Faltinove postoje voči emancipácii zvukovosti v estetike Novej hudby: Od avantgardy k estetickému humanizmu*. In: Chalupka, Ľubomír (ed.): Jozef Kresánek (1913 – 1986) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry. Ružomberok: Verbum, 2015, s. 334 – 356. ISBN 978-80-561-0294-7.

Menný register

A

Aarset, Eivind – 108
Abrahám, Marko – 113
Adamčiak, Milan – 5, 46, 63 – 70, 72, 75,
92, 114, 115, 158
Acher, Ivan – 50, 65
Albrecht, Alexander – 101, 102
Allegueová, Ludivine – 120, 122, 123
Ambrózová, Jana – 78, 113, 155
Andersonová, Louise L. – 19, 20
Andršť, Luboš – 74
Antonioni, Michelangelo – 156
Arendtová, Hanah – 36
Aristoteles – 16
Ash Band – 78
Attali, Jacques – 17, 118

B

Bach, Johann Sebastian – 9, 81, 89, 140,
152
Bachtin, Michail Michailovič – 36
Bailey, Derek – 108
Balla – 146
Ballek, Rastislav – 52
Barthes, Roland – 17, 36, 118, 120
Bartovský, Jakub – 9
Bartók, Béla – 81, 101
Beckett, Samuel – 156
Beethoven, Ludwig van – 81, 89, 137
Benavides, Adrian – 108, 109
Beňo, Peter – 129
Berez, Pavol – 110
Berg, Alban – 97, 102
Berg, Josef – 97
Berger, Roman – 14
Bittová, Iva – 78, 96 – 100, 110
Bokes, Vladimír – 65, 87
Bolleter, Ross – 151
Bonenfant, Yvon – 123
Borghini, Antonio – 107

Borlai, Gergő – 108
Bošela, René – 113
Brahms, Johannes – 81
Braxton, Anthony – 76
Briškár, Juraj – 146
Britten Sinfonia – 105, 107
Buber, Martin – 127
Buffa, Ivan – 101
Bukowski, Charles – 55, 56
Burlas, Martin – 51, 52, 65, 66, 87, 88,
114, 115, 141, 145, 150
Buytendijk, Frederic Jacobus
Johannes – 60

C

Cage, John – 31, 69, 72, 88, 89, 94, 152,
153, 154
Callochchia, Arianna – 122
Cannon, Max – 43
Cardew, Cornelius – 30, 79
Cassirer, Ernst – 28, 31
Cavina, Simone – 55
Cikker, Ján – 81
Ciller, Tom – 51
Cílek, Václav – 61
Cluster ensemble – 69, 92, 114, 143
Collegium musicum – 73, 74, 75, 79, 105
Cremaschi, George – 97
Cseres, Jozef – 17, 64, 65, 70, 71, 87, 88,
117 – 120, 150, 151
Cutler, Chris – 81, 100, 147
Cyprich, Róbert – 66
Cyprichovci – 137

Č

Černotová, Helena – 136
Červenák, Andrej – 44

D

Daněk, Jozef – 151

Davis, Miles – 57, 107, 109, 140
Debussy, Claude – 70, 81, 97
Deluze, Gilles – 11, 19, 118, 126, 127
Demikát – 46
Derrida, Jacques – 118
Dědeček, Jiří – 57
Dička, Rudolf – 45
DJ Fero – 120
Doniga, Dominika – 96, 136
Dostojevskij, Fiodor Michajlovič – 156
Doubravová, Jarmila – 17, 23
Druskin, Michail Semjonovič – 81
Dubnička, Ivan – 46
Duchamp, Marcel – 153
Dvořáček, Miloš – 50
Dvořák, Pavel – 125, 126

Ď

Ďuriš, Juraj – 65, 157

E

Eco, Umberto – 17, 38
Eggen, Christian – 107
Emerson, Keith – 74
Ensemble comp. – 66
Evans, Gill – 107

F

Fajt, Pavel – 78, 99
Faltin, Peter – 5, 12, 13, 14, 17, 23 – 33,
117, 154, 157, 158
Fennesz, Christian – 109
Filip, Jaroslav – 137
Filípek, Štěpán – 97
Fischer, Béla – 75
Flusser, Vilém – 76
Fontanille, Jacques – 36
Fornayová, Petra – 51, 69, 114
Foucault, Michel – 40, 101
Fränkel, Peter Tomáš – 23
Frege, Gottlob – 27
Frešo, Fedor – 74, 75, 79, 81
Fulierová, Květa – 66

G

Gamrot, Zdislav – 136
Gavett, Jeffrey – 96
Gál, Andrej – 65
Gilmour, David – 105
Glass, Philip – 92, 114
Globokar, Vinko – 30
Godár, Vladimír – 10, 15, 16, 61, 81, 83,
110, 153, 156, 158
Góvinda, Lama Anagárika – 14
Graham, Peter – 89, 96 – 99
Gregorová, Lucia – 64
Greimas, Algirdas Julien – 36, 37
Griglák, Juraj – 110
Griglák, František – 79, 81
Guattari, Félix – 118, 126, 127
Guczalski, Krzysztof – 17
Gupta, Rolf – 93

H

Habaj, Michal – 145
Haľák, Miroslav – 135
Hammel, Pavol – 79, 80
Harrisová, Paulina Kim – 94
Hautzinger, Franz – 147
Havran, Richard – 110
Händel, Georg Friedrich – 81
Hájek, Dušan – 74, 79
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich – 36
Heidegger, Martin – 21, 36
Henriksen, Arve – 108
Hillman, James – 43
Hindemith, Paul – 101, 104
Hladík, Radim – 80
Hollmann, Arpád – 137, 138
Homolová, Zuzana – 81
Hornthveth, Lars – 105
Horváth, Peter – 66
Hrnčár, Martin – 157
Hruška, Jozef – 58
Hubočanová, Pavlína – 46
Hučková, Marta – 122
Hudec, Branislav – 39, 45, 61, 127
Hurychová, Eva – 97

Hutyrová, Eva – 97
Husslein-Arco, Agnes – 135

CH

Chadima, Mikoláš – 60, 81, 129, 130, 150
Chalupka, Lubomír – 23
Chen, Audrey – 108
Choloniewski, Marek – 65
Chopin, Fryderyk – 81, 137

I

Ives, Charles – 89, 101

J

Jabłonski, Maciej – 13, 17
Jaga Jazzist – 105, 107
Janáček, Leoš – 17, 101, 109, 110, 112
Janegová, Martina – 69, 114
Jarrett, Keith – 140
Jaspers, Karl – 36
Jesus Underground Band – 60
Jirucha, Jan – 65
Jones, Adam – 108
Juhás, Jakub – 157
Juhász, Rokko József – 150
Jung, Carl Gustav – 14, 43
Jurín, Ondrej „Bandy“ – 72

K

Kant, Imanuel – 36
Karpatské chrbáty – 60
Katina, Peter – 60, 150
Kavan, Jan – 78, 144, 147, 151, 155
Kevický, Karol – 141
Kierkegaard, Søren – 36
King Crimson – 108
Király, František – 69, 114, 143, 144
Kladivo, Ján Boleslav – 81, 146, 150
Klee, Alexaner – 135
Klimt, Gustav – 135
Klus, Jaroslav – 146
Kneer, Meinrad – 107
Knolesová, Amy – 81, 92
Koblocha, Ferdinand – 17

Kofroň, Petr – 65
Kojnok, Arnold – 69, 72
Kokolia, Vladimír – 18
Kolkovič, Jozef – 107
Kollar, David – 55, 108, 109
Koller, Július – 66
Komara – 108, 109
Komenský, Jan Amos – 84
Košík, Marián – 75
Kotík, Petr – 93, 94, 96
Kouková, Jana – 76
Kozma, Pavol – 75
König, Engelbert – 137
Kuciak, Ján – 78
Kupka, František – 135
Kušnírová, Martina – 78
Kuzmová, Jana Štefánia – 61
Kürvers, Klaus – 107

L

Langer, Milan Henrik – 136, 137
Langerová, Susanne Katherina – 17, 28
Langoš, Ján – 83
Lecian, Krištof – 50
Lejava, Marián – 51
Lenko, Boris – 110
Lesní speváci – 72
Lewitová, Jana – 147
Lévi-Strauss, Claude – 26, 31, 118
Lévinas, Emmanuel – 39, 45, 127, 156
Lorca, Federico Garcia – 48, 97
Lord, John – 74, 104
Lotman, Jurij Michajlovič – 36
Lučenič, Ladislav – 75
Lupták, Jozef – 78, 82
Lutosławski, Witold – 9, 61
Lyotard, Jean-Francois – 17, 118

M

Macsovszky, Peter – 145, 151, 157
Madajová, Veronika – 61, 79
Magritte, René – 97
Magyar, Vojtech – 74, 80
Mahler, Gustav – 17, 102

Machajdík, Peter – 65, 66, 72, 114, 116
Maldiney, Henri – 60
Marčan, Ľubomír – 140
Markus, Július – 113
Martináková-Rendeková, Zuzana – 14
Martinelli, Dario – 35
Mastelotto, Pat – 55, 108, 109
Matej, Daniel – 65, 87, 89, 99, 115
Mathauser, Zdeněk – 17
Matthews, Kaffe – 54, 151
Maťkovia – 51, 60
Mazur, Rafal – 65
McLaughlin, John – 104
Melniková, Milada – 137, 138
Mendek, Milan – 137
Merta, Vladimír – 78, 81, 147, 150, 157
Messiaen, Oliver – 11, 70
Michalica, Peter – 78
Mikkelborg, Palle – 109
Miko, František – 12, 13, 18, 19, 25, 44,
117
Miko, Valér – 122, 123, 150
Milčák, Peter – 57, 58, 81, 128, 130, 132,
133, 141, 145, 146
Mistrík, Erich – 89
Mitterpach, Klement – 23
Mlejnková, Erika – 6
Mlynárčik, Alexander – 66
Molino, Jean – 19
Morpurgo-Togliabue, Guido – 21
Mosko, Stephen Lucky – 45
Moss, David – 48, 49, 146
Moyzesovo kvarteto – 82
Mozart, Wolfgang Amadeus – 140
Mráz, Jiří – 97
Mukařovský, Jan – 17, 27
Murin, Michal – 63 – 66, 69, 70, 71, 72,
151
Murnau, Friedrich Wilhelm – 60

N

Naick-Börnerová, Christa – 26, 29
Naidoo, Shaun – 45
Nattiez, Jean-Jacques – 19

Nekvasil, Jiří – 96
Ne:bo:daj – 60, 69, 72, 78, 113, 155
Niblock, Phill – 93, 108
Nikitin, Nikolaj – 109, 110, 112
Nirvana – 58
Nöth, Winfried – 38

O

Oehring, Helmut – 48, 49
Olič, Jiří – 52
Ondruš, Ján – 51, 145
Opatovská, Andrea – 50
Oravec, Lukáš – 110
Ospalý pohyb – 51, 60
Ostertag, Bob – 92
Otras – 58, 59, 112

P

Palla, Marian – 90
Pariláková, Eva – 146
Partch, Harry – 10, 156
Pastirčák, Daniel – 61, 127
Patterson, Ben – 88
Pavelka, Ľubomír – 157
Peirce, Charles Sanders – 13, 17, 18, 26,
36, 38
Perkin, Miles – 107
Peteraj, Kamil – 80
Piaček, Marek – 65, 144
Picasso, Pablo – 101
Pirníková, Tatiana – 23
Plachý, Zdenek – 46, 70, 141, 151
Plant, Robert – 140
Platón – 16
Plesník, Ľubomír – 18
Pleštinský, Andrej – 78, 155
Podracký, Ján – 96
Poe, Edgar Allan – 48
Pokoš, Miroslav – 113
Pokoš, Radoslav – 113
Pokošovci – 111, 113
Polajka – 109, 110
Ponty-Marleau, Maurice – 21, 46
Ponzio, Augusto – 36

Popovič, Anton – 39
Pospíš, Róbert – 110
Poulenc, Francis – 102
Prince – 140
Prochác, Eugen – 78, 112
Prokop, Zbyněk – 72
Proust, Marcel – 11
Prúdy – 73
Puškárová, Melánia – 78

R

Rachid, Ali Ibn – 60
Raineri, Palo – 55, 108, 109
Rataj, Michal – 92, 150
Reinecke, Hans-Peter – 29
Revallo, Jozef – 66
Rimbaud, Arthur – 154
Rollins Band – 58
Rollins, Henry – 58
Rose, Jon – 87, 92, 96, 108, 147, 151, 152
Roth, Róbert – 81, 150
Royce, Josiah – 36
Rozskopfová, Marta – 96
Rubenis, Edgars – 65
Rosenzweig, Franz – 127
Russell, Bertrand – 27
Russolo, Luigi – 89
Ružičková, Nora – 51, 145
Ryebrouck, Mark – 17
Rzymanová, Lujza – 151

S

Sankaramová, Kamala – 96
Sartre, Jean-Paul – 36
Saussure, Ferdinand de – 13, 17, 18, 26
Scelsi, Giacinto – 108
Sebeok, Thomas – 39
Shamdasani, Sonu – 43
Sharp, Elliot – 92
Sheinbergová, Esti – 17
Schelling, Friedrich Wilhelm von – 36
Schönberg, Arnold – 101, 102, 137
Schumann, Robert – 115
Sillay, Martin – 110

Skácel, Jan – 100
Skuta, Miki – 90
Slabý, Zdeněk K. – 91
Smetana, Samo – 148
Smolinský, Peter – 75
Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu –
69, 70, 151
Snopko, Ladislav – 76
Sokol, Koloman – 104
Sörös, Zsolt – 65, 148
Steinová, Gertruda – 94, 96, 100
Stehúrová, Gabriela – 137
Stevens, Wallace – 96
Stoneová, Dorothy – 45
Stráňavský, Jaroslav – 136
Stravinskij, Igor – 61, 101
Sucharek, Pavol – 60, 126, 127
Suržin, Pavol – 57
Szabó, Viktor – 104

Š

Šarišský, Vladislav – 75
Šeban, Andrej – 75, 78
Ševčík, Marián – 110
Šiller, Ivan – 69, 143, 144
Šimánsky, Peter – 72
Šimšík, Erik – 146
Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič – 17, 81
Šošoka, Jozef „Dodo“ – 76, 78
Šramot – 112
Šráamek, Ľuboš – 110
Štefánik, Ondrej – 146
Štrpka, Ivan – 145
Štochl, Ondřej – 97, 99
Šťastný, Jaroslav – 65, 94, 141, 144, 157
Šubík, David – 58, 120, 151
Šušková, Eva – 51, 110, 127
Štekláč, Peter „Šteko“ – 57, 58
Štúr, Martin – 6, 17

T

Talich, Václav – 102
Tarasti, Eero – 5, 11, 17, 35, 36, 38, 39,
40, 158

Tarkovskij, Andrej – 109
Tatarka, Dominik – 140
Tejkal, Radek – 97
The Blessed Beat – 52, 55, 56
The California EAR Unit – 60
Teória odrazu – 57, 59, 80, 112, 138
tÉóRia OtráSu – 60, 78, 120, 152
Tóth, Miro – 65, 150
Transmusic comp. – 66, 72, 92, 115
TJ Vjuga – 146, 157, 158
Tverďák, Attila – 150

U

Uexküll, Jakob von – 39
Ursiny, Dežo – 145

V

Vaitovič, Boris – 150
Vajó, Juraj – 71, 150
Valihora, Martin – 75, 81
Valsiner, Jaan – 40
Vapori del Cuore – 78
Varèse, Edgard – 24, 89, 101, 153
Varga, Marián – 5, 46, 61, 73 – 83, 155,
158
Varsavik, Peter „Varso“ – 57, 58, 112, 151
Važan, Peter – 46
Vágnerová, Lenka – 50
Veni – 69
Vermelho, Gabriela – 78, 155
Veselý, Ondrej – 69, 72
Vébrová, Jana – 50
Vitebsk Broken – 51
Vitouš, Alan – 76
Vitouš, Miroslav – 110, 112
Vivaldi, Antonio – 81
Vtípil, Tomáš – 52, 54, 92

W

Wajsar, Petr – 65
Wakeman, Rick – 74
Webern, Anton – 97, 102
Welbyová, Victoria Lady – 36
Wenders, Wim – 156

Weston, Veryan – 92, 150
Williams, Robbie – 60
Wilson, Peter Niklas – 31, 76
Wilson, Steven – 108
Willyová, Barbara Maria – 96, 97
Wittgenstein, Ludwig – 13, 15, 18, 26,
27, 29, 73
Woerdemannová, Stefanie – 48
Wojciechowski, Lukasz – 71
Wolf, Hugo – 115
Wolff, Christian – 94

Y

Yoshihide, Otomo – 78

X

Xenakis, Iannis – 15

Z

Zagar, Peter – 92
Zapletalová-Šoukalová, Vlasta – 136
Zappa, Frank – 104, 105, 112, 140
Zbruž, Kamil – 6, 150
Zlámal, Pavel – 97
Zogatová, Lenka – 45
Zombek, Slavomír – 129, 130, 132, 133
Zouhar, Vít – 144
Zvara, Vladimír – 52

Ž

Žabka, Marek – 23 – 30
Žilková, Marta – 140

Bibliografická poznámka

V jednotlivých častiach *publikácie* sú použité v upravenej, revidovanej, resp. rozšírenej alebo, naopak, skrátenej podobe texty štúdií, esejí a článkov, ktoré boli publikované v rôznych zborníkoch alebo časopisecky:

Štúdia *Alternatívne modely hudobného znaku a semiózy* bola uverejnená v prvotnej verzii inauguračnej prednášky pod názvom *Alternatívne modely hudobno-umeleckej semiózy* v periodiku Slovenská hudba: revue pre hudobnú kultúru, 2014, roč. 40, č. 1, s. 7 – 17. ISSN 1335-2458; v anglickom jazyku pod názvom *Alternative models of musical sign and music semiosis* v práci Fujak, Július: *Various comprovisations: texts on music (and) semiotics*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, Acta Semiotica Fennica XLVII, 2015, s. 9 – 20. ISBN 978-952-68257-5-5, ISSN 1235-497X.

Štúdia *Aktuálnosť hudobnej semiotiky Petra Faltina* bol uverejnená pod názvom *Aktuálnosť hudobno-semiotickej koncepcie Petra Faltina* v zborníku Chalupka, Ľubomír (ed.): *Jozef Kresánek (1913 – 1986) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Ružomberok: Verbum, 2015, s. 357 – 368. ISBN 978-80-561-0294-7; v anglickom jazyku pod názvom *The Topicality of Peter Faltin's semiotics of music* v práci Fujak, Július: *Various comprovisations: texts on music (and) semiotics*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, Acta Semiotica Fennica XLVII, 2015, s. 21 – 36. ISBN 978-952-68257-5-5, ISSN 1235-497X.

Text *Súradnice existenciálnej semiotiky Eera Tarastiho* bol uverejnený pod názvom *Tarastiho Magnum Opus* v periodiku Slovenská hudba: revue pre hudobnú kultúru, 2016, roč. 42, č. 1, s. 211 – 216. ISSN 1335-2458; v anglickom jazyku pod názvom *Tarasti's Magnum Opus* v poľskom periodiku *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 2016, roč. 16, č. 1, s. 153 – 158. ISSN 1745-2406.

Štúdia *Transgresia smr(teľnos)ti v diskurzoch nekonvenčnej hudby* bola uverejnená v kolektívnej monografii Ballay, Miroslav – Fujak, Július et. al.:

(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2016, s. 11 – 22. ISBN 978-80-558-1098-0.

Text *Osobitá hudobno-intermediálna byt(n)osť Milana Adamčiaka* bol uverejnený pod názvom *Na margo osobitej hudobno-intermediálnej by(t)nosti Milana Adamčiaka* v periodiku *Slovenská hudba: revue pre hudobnú kultúru*, 2017, roč. 43, č. 2, s. 111 – 116. ISSN1335-2458.

Text *Improvizácie Mariána Vargu – hudba vnútornej slobody* bol uverejnený v periodiku *Slovenská hudba: revue pre hudobnú kultúru*, 2017, roč. 43, č. 4, s. 400 – 404. ISSN 1335-2458 a je rozšírený o text *Hommage à Marián Varga* uverejnený v periodiku *Vlna*, 2017, roč. 17, č. 72, s. 77 – 81. ISSN 1335-969X.

Esej *Sondy do hudobných emanácií v tomto storočí* vychádza z článkov anketového, reportážneho a recenzného charakteru uverejnených v rozmedzí rokov 2013 – 2016 v periodikách *Vlna*, ISSN 1335-2458 a *Nový Populár*, ISSN 1337-8015.

Text *Vplyv myslenia o (intermediálnej) hudbe na jej vlastnú tvorbu* bol uverejnený v pôvodnej verzii v anglickom jazyku pod názvom *Influence of Musical Semiotics and Aesthetics on Music-Intermedia Arts: Examples from Personal Practice* v francúzskom periodiku *Performance: The Artist – Researcher, Journal of Research Creation on Performing and Spectacular Art* (Sorbonne 1 Paris), 2014, roč. 1, č. 1, s. 31 – 40. ISSN 2426-3893.

Esej *O výchove hudbou v troch pohľadoch* bola uverejnená pod názvom *Reminiscencie z výchovy hudbou na ZUŠ v troch pohľadoch* v zborníku Michalec, Milan (ed.): *Súčasný trendy a perspektívy hudobnej edukácie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2016, s. 137 – 148. ISBN 978-80-558-1132-1.

Knižné publikácie autora:

Július Fujak: *Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru* (Nitra: ÚLUK FF UKF, 2000)

Július Fujak: *Musical Correla(c)tivity* (Nitra: ÚLUK FF UKF, 2005)

Július Fujak a kol.: *Slovenské hudobné alternatívy* (Nitra: ÚLUK FF UKF, 2006)

Július Fujak: *Hudobné korela(k)tivity* (Nitra: Katedra kulturológie FF UKF, 2008)

Július Fujak: *Margonálie* (Levoča: Modrý Peter, 2013)

Július Fujak: *Various Comprovisations. Texts on Music (and) Semiotics* (Helsinki: Acta Semiotica Fennica XLVII, University of Helsinki, 2015)

Július Fujak: *Vis-à-vis. Dialógy (nielen) o hudbe* (Bratislava: Vlna/Drewo a srd, 2018)

Diskografia (výber):

LP

Teória Odrazu (Globus International 1991; CD re-edícia, Hevhetia 2011)

CD

Otras: *Kysucký postindustriál* (y.f.w. 1998)

Julo Fujak – Peter Macsovszky – Peter Varso: *Trojколо: beh fiktivity* (Animartis 2000)

tÉóRia OtraSu: *Bábkový režim zvuku* (feat. Marián Varga, Blahoslav Rozbožil, Jan Kavan; Animartis 2002)

Julo Fujak – Peter Macsovszky: *Trojколо: beh fiktivity 02* (Animartis 2002)

Julo Fujak: *Úchytkom* (feat. Marián Varga, Vicky Ray, Peter Graham, Jozef Lupták, Igor Karško, Ivan Šiller a i.; Hevhetia, 2008)

Julo Fujak: *Konvergencie do vrecka* (feat. Jon Rose, Veryan Weston, Mikoláš Chadima, Zuzana Homolová, Vladimír Merta a i.; Hevhetia 2010)

NE:BO:DAJ (CD, Azyl 2012)

Mikoláš Chadima – Julo Fujak: *XAFOO* (Hevhetia 2012)

Franz Hautzinger – Julo Fujak – Zsolt Sörös: *Live in Brussels* (Hevhetia 2013)

NE:BO:DAJ: *Leter tu develoter* (feat. Amy Knoles, Milan Adamčiak, Ján Boleslav Kladio, Ivan Acher a i.; Hevhetia 2015)

Ján Boleslav Kladio & TJ Vjuga: *Klesajúce klenby* (Hevhetia 2016)

Julo Fujak: *Rarity v re(tro)spektíve L* (Vlna 2016)

DVD

Julius Fujak & The California EAR Unit: *transPOsitions!* – Live in L. A. (Hevhetia 2006)

Ján Boleslav Kladio & Julo Fujak: *Fluff Modulation* (Vlna 2008)

NE:BO:DAJ & hostia: *Ranená voda, Žltá ľalia*. In: Marián Varga 70 + 1 (Mosty 2018)

CDextra

Vladimír Merta – Jana Lewitová – tÉóRia OtraSu: *Jánošík* (Hevhetia 2007)

Július Fujak: *Various Comprovisations* (Hevhetia 2015)



Occupy Piano, záber spred chrámu St. Paul v Londýne počas masových protestov hnutia Occupy, 2012 (foto: J. Fujak).

Summary

The publication *Emanations of musical semiosphere* features various scientific texts and essays on semiotics and aesthetics of music as well as cultural studies of music in intermedia overlaps. It is divided into three parts. In the first part the author deals with the following topics:

Alternative models of the musical sign and semiosis. The specific quality of music opens up a number of questions and challenges that have been addressed by various thinkers since Antiquity. Its multiple duplicity – potential linkage to the numerical and semantic phenomena (V. Godár), abstractness and corporeality (H. Partch), or temporal parallelism of the successive passage of time and simultaneous layering of musical processes of different length (O. Messiaen) – is the subject of analysis even in contemporary semiotics. Building on the original theory of existential expressive aesthetics by František Miko (1920 – 2010) and the music semiotics of Peter Faltin (1939 – 1981), the text inter alia focuses on the correlation between the multilevel human consciousness and the multidimensional nature of musical works. With respect to certain limits in the traditional sign models, the author, building on the above concepts and his own research of musical aesthetics, puts forward an alternative model of the musical sign and the 3-D communication model of musical and artistic semiosis.

Topicality of Peter Faltin's music semiotics. The text is focused on certain motifs in Faltin's semiotics of music that can change our view on fundamental questions of music semiosis. Peter Faltin, in his last work *Bedeutung ästhetischer Zeichen – Musik und Sprache*, does not follow the beaten paths of modern semiology or semiotics – neither the one based on Ferdinand de Saussure's theory, which uses linguistics as a model paradigm of semiology, nor the other determined by the work of semioticians Charles Sanders Peirce and Charles William Morris. He found the source for the appropriate semiotic reflection of music in the philosophy of Ludwig Wittgenstein. According to him, the otherness of musical syntax is related directly to the untranslatable otherness of musical thinking. The sonant musical process is autonomous and it exists only in so far one listens to its unique musical logic. Faltin, inspired by Wittgenstein's thoughts, questions the very

prerequisites and rules of musical syntax: *how* it is ever possible that musical tones or sounds create relations and resultant meanings. The equilibrium of the dialectics of correla(c)tive relations between the object – its use, the structure – function determines their appropriate comprehension. The structural-pragmatic dialectic game of creating musical meaning is played according to the rules of “the categories of musical thinking” on the playground of our human consciousness – the mind of the composer as well as the listener.

The coordinates of Eero Tarasti's existential semiotics. The study focuses on one of the latest fundamental publications *Sein und Schein – Explorations in existential semiotics* (2015) written by the outstanding music semiotician Eero Tarasti. Exploring in it the central categories of Sein (being) and Schein (appearance), he investigates the peculiarities of “ontological-transcendental” questions of existential semiotics within a wide scope of subjects. Apart from searching for the roots of this aspect of semiotic thinking in the history of philosophy and arts, the author of the publication relies on A. J. Greimas’ models and he innovatively transposes them into his own original conceptual framework. Simultaneously, he accentuates the importance of T. Sebeok’s biosemiotics, analyses the semiotics of resistance in the current era of globalization, deals with culturological questions of semio-crisis and transcendence, and the issue of genre in music, as well as in the so-called lesser arts. In the conclusion of this last pivotal work Tarasti evaluates retrospectively the half-century of creation of organizational semiotics platforms, and at the same time he asks questions about the justification of this research discipline in our present world.

The second part is focused to the themes of these case studies:

Transgression of death/mortality in the discourse of non-conventional music. The paper articulates a human, personal encounter with the definitive loss of close human beings as a cardinal experience linked to authentic human existence. Meanwhile, the author pays attention to displays of notion “transgression” in different works of contemporary music as a way to cope with the traumatic facticity of death: the transgression by post-mortality in the pieces *POEndulum* by Helmut Oehring and *La Loba* by Ivan Acher, the transgression by absurdity in the “anti-opera” *Coma* by Martin Burlas, the transgression by bizarreness in the music projects *Syntax error* by Tomáš

Vtípil and *MiV* by the improvised music trio The Blessed Beat inspired by Ch. Bukowski's novel. The transgression by artistic gadgeteering is illustrated by the songs of alternative rock groups Teória odrazu and Otras. The transgression by love (not only in music) is thematised metaphorically at the end of the text.

The both texts *Peculiar musical-intermedia being of Milan Adamčiak* and *Improvisations of Marián Varga – the music of inherent freedom* are dedicated to two big personalities of the Slovak postmodern musical culture, both of whom died last year. In the first case the author deals with Adamčiak's outstanding and original intermedia works of art *sui generis*, as they are documented in the quartet-monograph *Archive I. – IV.* (in particular *Archive III. – Nôty* is focused on notations and graphic scores, and *Archive III. – Akty* is a collection of Adamčiak's actions, performances, projects, conceptual art, and exhibitions). In the text on the music of Marián Varga, the famous art rock star in 1970s, the central point of the reflection are the quality and the uniqueness of his improvisations in various genres since 1980s till the beginning of 21st century. The author offers not only theoretical, but also his personal, emotional views/references, since he cooperated with both of them as artist/musician.

The third part is more essayistic and interpretative and expresses also the experiences of the author as a composer of non-conventional intermedia-music and musician.:


Probes into the musical emanations of this century. The text serves as an introduction into the understanding of music in the 21st century (the author asked several composers, musicians, and theoreticians). It also contains a number of interpretative "probes" into the poetics of various musical events, concerts, and albums in a wide scope of musical genres (avant-garde classical music, experimental music, hardcore progressive rock, authentic folklore, etc.).

Influence of thinking about (intermedia) music on its creation. In the beginning, the text deals with the phenomena of postmodern music semi-osis interpreted by the post-structuralist theoretician and conceptual artist Jozef Cseres at the turn of the 1990s/2000s. The following theme, the influence of semiotic and philosophical theories on contemporary art, is demonstrated by the examples from the author's artistic experience: in

particular, his various experimental music-intermedia projects created in last two decades are discussed. These projects articulated various themes – the writings and its audialisation, intertextual interferences, specific intermedia overlaps – and they were created in cooperation with his ensemble thEoRy Of Shake (*Hypholophony*), with the intermedia fine artist Ludivine Allegue (*Wordless:*), the singers Eva Šušková (*Nowhere*), Jean-Michel van Schouwburg, the trio Nebodaj (*Nitrian Atlantises*), with the legendary alternative musician and composer Mikoláš Chadima (*Xafoo*), the poet Peter Milčák and the fine artist Slavomír Zombek (*Melancholy*).

On education by music from three perspectives. The essay in the form of free report is focused on brief description of the author's experiences in three positions, or roles, in the Slovak music education system. First he documents his experience as a pupil in a People's Art School in Čadca (after 1989 renamed Primary Art School of Jozef Potočár), later as a teacher at the same school as well as in the school in Skalité, and later as a parent of a child attending the Primary c Art School in Nitra. The aim here is to point to certain, still actual and productive best practices, but also to the on-going non-productive principles and methods of musical education in three periods (in 1970s, 1990s and in the first decades in the 21st century) in a correlative comparison.

At the very end of the publication, as a kind of coda, there are two interviews with the author (conducted with the writers Peter Macsovszky and Kamil Zbruž).

Názov: *Emanácie hudobnej semiosféry*
Autor: prof. PhDr. Július Fújak, PhD.
Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Filozofická fakulta, Katedra kulturológie
Posudzovatelia: prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD.
doc. Mgr. Martin Štúr, PhD.
Jazykóví redaktori: PhDr. Marián Macho, PhD.
Mgr. Igor Tyšš, PhD. (anglické summary)
Technický redaktor: Mgr. Peter Horváth
Dielo na obálke: Květoslava Fulierová: *Jarná fúga*
(1985, kombinovaná technika, 52×33 cm)
Návrh obálky: 
Vydanie: prvé
Náklad: 300 ks
Rozsah: 182 strán
Rok vydania: 2018
Tlač: EQUILIBRIA, s. r. o., Košice
ISBN: 978-80-558-1281-6