

V edícii Navzdory vyšlo:

Michal Reiser: *Kyberzombie. Metamorfózy digitálnych domorodcov* (2018)

Miroslav Ballay: *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku* (2020)

Miroslav Haľák: *Sondáž nezávislej výtvarnej kultúry na Slovensku* (2020)



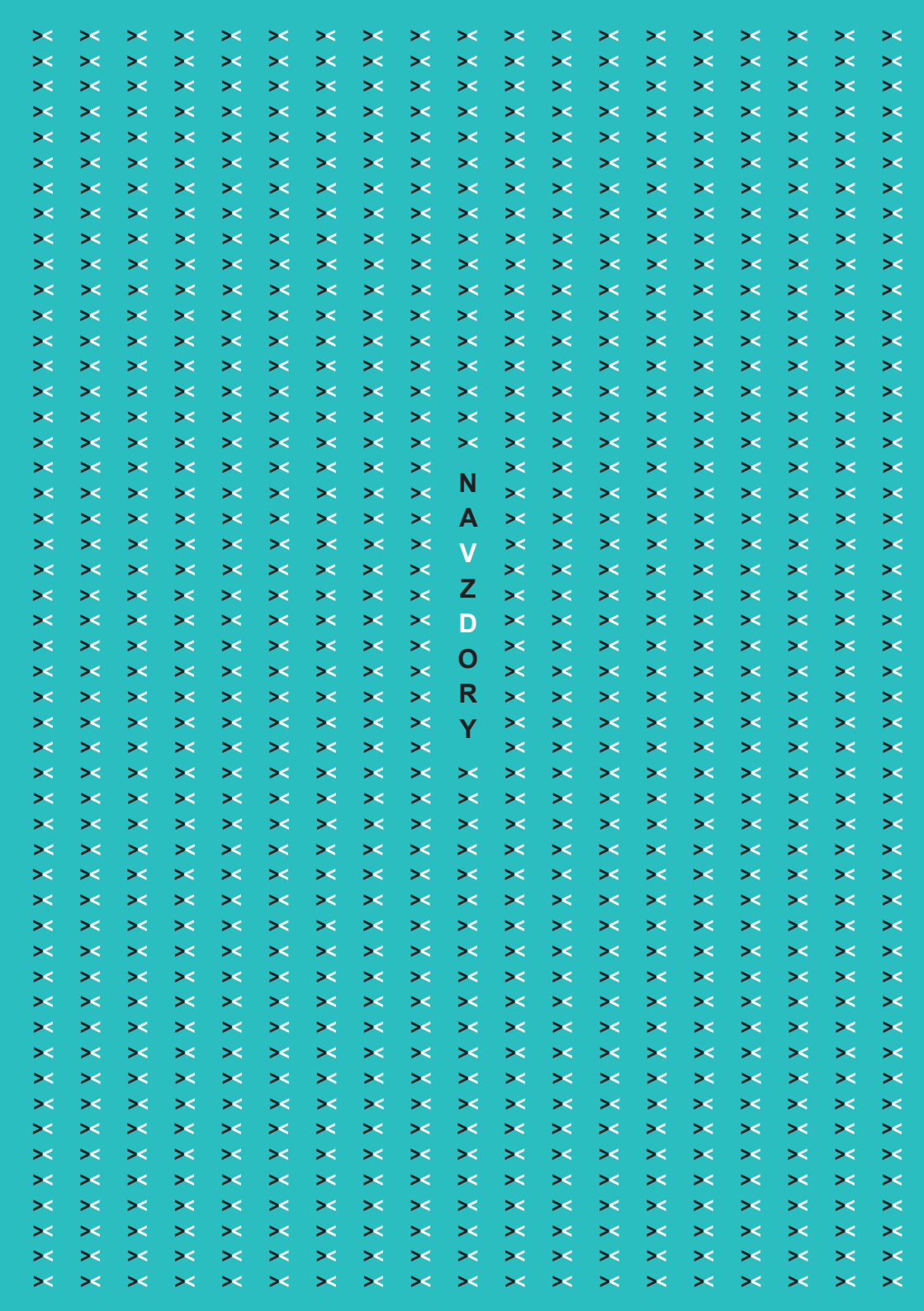
Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku / Július Fujak



# Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku

Július Fujak







# **Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku**

Július Fujak

Publikácia vychádza v rámci riešenia vedeckého projektu VEGA 1/0282/18 „Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989“.

Posudzovatelia:

prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD.

Mgr. Alena Čierna, PhD.

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Katedra kulturológie, Filozofická fakulta  
Edícia Navzdory  
© Július Fujak, 2021  
ISBN 978-80-558-1658-6

# Obsah

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Úvodné úvahy.....</b>                                       | <b>9</b>   |
| <b>Začnime od Adam(čiak)a – ohliadnutie a svedectvá .....</b>  | <b>23</b>  |
| <b>Marián Varga – hudba vnútornej slobody .....</b>            | <b>43</b>  |
| <b>Neprávom prehliadaní .....</b>                              | <b>59</b>  |
| Lesní speváci & The Nace – košický underground.....            | 59         |
| Chór vážskych muzikantov – pionieri rockovej alternatívy ..... | 65         |
| Pozoruhodní solitéri: Miloš Železnák .....                     | 68         |
| Ján Boleslav Kladivo .....                                     | 72         |
| <b>Experiment a audiálne umenia na samom okraji .....</b>      | <b>79</b>  |
| Peter Machajdík .....                                          | 81         |
| Daniel Matej .....                                             | 85         |
| Jonáš Gruska .....                                             | 87         |
| <b>Nástup hudobnej generácie Y .....</b>                       | <b>97</b>  |
| David Kollar .....                                             | 97         |
| Miroslav Tóth.....                                             | 102        |
| Nikolaj Nikitin .....                                          | 104        |
| Adrián Demoč.....                                              | 106        |
| <b>Dve unikátne hudobné telesá .....</b>                       | <b>117</b> |
| Quasars Ensemble.....                                          | 117        |
| Cluster Ensemble.....                                          | 122        |
| <b>Bilancia komprovizácie made in SK .....</b>                 | <b>133</b> |
| Martin Burlas.....                                             | 137        |
| Magnetische Welle.....                                         | 138        |
| Juraj Vajó .....                                               | 138        |
| tÉóRia OtráSu.....                                             | 139        |
| <b>Úplné iné piesne.....</b>                                   | <b>147</b> |
| Longital .....                                                 | 147        |
| Noisecut.....                                                  | 149        |
| Eva Šušková .....                                              | 151        |
| Sto múch .....                                                 | 153        |
| Ne:bo:daj .....                                                | 157        |
| Bijouterrier .....                                             | 160        |

|                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Nekonvenčné hudobné festivaly a nezávislé vydavateľstvá.....</b> | <b>171</b> |
| Next.....                                                           | 173        |
| Hevhetia Fest .....                                                 | 175        |
| PostmutArt .....                                                    | 177        |
| Slnko records .....                                                 | 180        |
| Hevhetia .....                                                      | 181        |
| Deadred Records.....                                                | 183        |
| Real Music House .....                                              | 184        |
| <b>Živé teoretické myslenie o hudbe.....</b>                        | <b>191</b> |
| <b>Záver autopsiou.....</b>                                         | <b>205</b> |
| Summary .....                                                       | 219        |
| Literatúra .....                                                    | 221        |
| Redakčná poznámka.....                                              | 224        |
| Menný register .....                                                | 226        |







## Úvodné úvahy

Nezávislosť sa v závislosti od zjavnej alebo skrytej ideologickej inštrumentalizácie či poplatnosti chápe ako vágny pojem – najmä v dobe, keď sa napríklad niektoré masmédiá označujú za nezávislé, no neraz opak býva pravdou. Osobne tento pojem vnímam a chápem v kontexte spôsobu vnútorne slobodného, dôstojného ustanovovania a utvárania sa, v zmysle skutočnej autentickosti, svojbytnosti a autonómnosti ako rôznych akostí nezávislého umeleckého, kultúrneho i sociálneho (spolu)bytia. Tie sú vlastne výrazom istého vzdoru a odmietnutia bezrizikového, lokajského konformizmu myslenia a pôsobenia v oficiálnej kultúre, v ktorej sa – ako to svojho času povedal Martin Burtas – neraz stretávame aj so spoločenským prostituovaním. Ako ťažiskové sa nám v týchto súvislostiach môžu javiť pojmy *metanoia* – vnútorného, individuálneho i skupinového rozhodnutia obratu k nezávislosti – a *parrhésia*. V poňatí Michela Foucaulta je ňou otvorená priama reč, vyslovením ktorej síce mnohé riskujem, ale prostredníctvom nej sa stávam aj pred sebou samým dôstojnou ľudskou bytosťou. Oba tieto modusy a princípy bytia sú, myslím, prítomné ako aktuálne naliehavé výzvy aj pre našu hudobnú, existenciálne nezávislú kultúru v jej rôznych modalitách, najmä v čase, keď sa všetko bezohľadne trhovo komodifikuje.

Publikácia *Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku* sa zaoberá, ako napovedá jej názov, prieskumom vybraných oblastí našej „inej“, progresívnej hudby v rozmanitých kontextoch a súvislostiach prevažne od prelomu 20. a 21. storočia. V istom zmysle nadväzuje na odbornú prácu *Slovenské hudobné alternatívy* (2006)<sup>1</sup>, ktorá mapovala rôzne línie

---

<sup>1</sup> Vznikla v mojej spolupráci s autormi Martinom Kalinkom a Oliverom Rehákom, ktorí sa podieľali spoluautorsky na niektorých kapitolách.

našej nekonvenčnej alternatívnej hudby v spätnom pohľade viac ako dvoch desaťročí od začiatku 80. rokov minulého storočia. Keďže odvtedy nevznikla žiadna obdobná širokospektrálna práca zameraná na naše súčasné, tradičným chápaniam sa vymykajúce druhy hudby – a medzičasom už uplynul pomerne dlhý čas, počas ktorého sa toho v našej hudobnej kultúre nemálo udialo a zmenilo –, vznikla potreba keď nie celoplošne, tak aspoň sondážne „preskúmať terén“ niektorých povšimnutiahodných inakostných hudobných iniciatív a aktivít. Niektoré z nich sú známejšie a takpovediac viac na očiach, iné zas sú neprávom prehliadané, no každá z nich si zaslúži istú pozornosť, keďže zanechávajú v našej hudobnej kultúre viac či menej zreteľné stopy.

Tak ako v minulosti, aj dnes možno hovoriť o rozličných hudobných alternatívach ako o iných, odlišných, umelecko-esteticky vzdorovitých meandroch v rámci istých druhov hudby (napríklad tzv. vážnej hudby, experimentálnej, konceptuálnej, elektronickej, rockovej hudby, piesňovej tvorby atď.), v ktorých sa stretávame s autentickými a neraz originálnymi iniciatívami a prístupmi. Autonómnosť hudobných alternatívnych<sup>2</sup> vetiev pritom vôbec nebráni ich vzájomnej priepustnosti či rôznym fúziám naprieč

---

<sup>2</sup> Pojem „alternatívnosti“ sa spája so spochybňovaním istých ideologicky „lokajských“, konvenčných modelov spätých s kultúrnym a umeleckým establišmentom. Jeho obsah – ktorý sa v minulosti už viackrát vyprázdnil – však pritom možno vnímať aj inak. Napríklad v chápaní českého filozofa Miroslava Petříčka, ktorý „alternatívu“ nevymedzuje primárne, ako býva zvykom, len v opozícii voči konvenčným a normatívnym obsahom, ale predovšetkým jej principiálnym problematizovaním samotného princípu konvencie. Ten síce sám seba prezentuje ako univerzálne platný, avšak opodstatnenosť tohto imperatívu univerzálnosti nie je vôbec schopný relevantne zdôvodniť (Petříček, 2016, s. 62 – 63).

rôznymi hudobno-alternatívnymi smermi a štýlmi (*pars pro toto* uvedme chameleónsky multižánrovú tvorbu Martina Burlasa).

Revitalizácia slovenskej hudobnej kultúry sa navyše netýkala „len“ samotnej umelecky nezávislej tvorby, ale najmä po roku 1989 aj infraštruktúry hudobnoalternatívnej kultúry. Často z pôvodne solitérnych hudobných „podivínov“, pôsobiacich neraz v periférnom prostredí menších miest a lokalít, sa stali aj koncepční iniciátori a organizátori rôznych hudobných podujatí (festivalov, koncertných cyklov a pod.), resp. zakladatelia hudobno-umeleckých organizácií, združení, klubov a pod. Paralelne a nezávisle od seba tak v rozličných končinách Slovenska od 90. rokov minulého storočia svojpomocne „utkali“ fungujúcu sieť nezávislej hudobnej kultúry. Na pripomenutie spomeňme aspoň významné festivaly ako Večery novej hudby (v koncepcnej gescii Daniela Mateja), Sound Off (Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu – SNEH – v dramaturgii Jozefa Cseresa a Michala Murina), Pohoda (rovnomennej agentúry Michala Kaščáka), Slovenské alternatívne leto, resp. Revište (Mariána Pavúka a Martina Homolu), Hermovo ucho v Nitre a PostmutArt (OZ Animartis a Nitrianskej galérie v dramaturgii Júliusa Fujaka), Next (v kurátorstve Slava Krekoviča v bratislavskom A4 – Nultom priestore), Vrbovské vetry (bratov Jobusovcov) alebo nezávislé kultúrne centrá či kluby A4 – Nultý priestor, U klub, Klub za zrkadlom v Bratislave, Bombura v Brezne, Lúč v Trenčíne, Stanica Žilina-Záriečie v Žiline, Tabačka v Košiciach, Záhrada v Banskej Bystrici a i.

Postupne začali vznikať a pôsobiť aj agilné nezávislé hudobné vydavateľstvá ako Zoon records, Hevhetia, Slnko records, Dreadred records, Real Music House, resp. Vlna, bez ktorých si rozvoj progresívnej hudby u nás taktiež nemožno predstaviť. Tieto umelecké, organizačné a vydavateľské



aktivity sú o to cennejšie, že hudobnoalternatívnej, nekonvenčnej a nezávislej hudobnej kultúre vždy hrozilo, že v bludnom labyrinte trhovej ponuky a dopytu neskorého neoliberálneho kapitalizmu, teda *de facto* „diktatúry zisku“, sa dostane do čoraz väčšieho závozu. Nehovoriac o tom, že býva dlhodobo donkichotsky konfrontovaná, ako to vyjadril hudobný kritik Andrej Turok, „*nielen s nezájmom a nepochopením, ale i so zhovievavými úsmevmi na sacharínovom mlieku súkromných rádii odkojených konzumentov hudby, degradovanej na zvukovú kulisu ich životného matrixu*“ (Turok, 2006, s. 34).

Ak by sme sa ohliadli späť po aktéroch slovenských hudobných alternatív z rovnomennej publikácie za poslednú pol-druhu dekádu, je zjavné, že mnohí nielenže zostali naďalej umelecky aktívni, ale ich aktivity sa rozkošatili a rozrástli, ba aj inšpirovali ďalších hudobníkov a novovzniknuté zoskupenia, ba vznikli aj ďalšie nové hudobné podujatia, festivaly a cykly i nezávislé vydavateľstvá. Ak by sme sa pristavili napríklad pri hlavnej osobnosti našej intermediálno-konceptuálnej hudby Milanovi Adamčiakovi a jeho spolupútnikoch, je zrejmé, že záujem o neho od prelomu nultých a desiatych rokov 21. storočia výrazne stúpol. Vďaka Michalovi Murinovi sa Adamčiak dostával čoraz viac do popredia, spoločne s Petrom Machajdíkom a Zbyňkom Prokopom obnovujú svoj legendárny súbor Transmusic Comp. a Murin s Adamčiakom kompletizujú spoločne jeho širokospektrálne dielo v podobe štvorzväzkového monografického archívu.<sup>3</sup>

Martin Burlas skomponoval v priebehu daného obdobia niekoľko zásadných kompozícií, spomeňme aspoň operu *Kóma* (2007) alebo vokálno-orchesterálnu skladbu *Spam*

---

<sup>3</sup> M. Adamčiak & M. Murin (ed.): *Archív I – IV: Expo – Kopo – Nôty – Akty* (dive buki, 2012 – 2016).

*symphony* (2014/2015), ktorá sa stala súčasťou albumu *Teror* (2019). Vrátil sa aj k niektorým starším projektom, napríklad alternatívnej skupine *Ospalý pohyb*, založil i novú (*Splnäný zäm*), pričom sa neustále venuje aj veľmi originálnej elektronickej/počítačovej hudbe, taktiež neopúšťa piesňovú tvorbu, čoho dôkazom okrem uvedených skupín sú albumy tria *Burlas – Zagar – Kladivo*.

Obdobne činorodí boli aj skladatelia Daniel Matej – ktorý okrem znovuoživenia činnosti súboru *VENI ensemble* založil *VENI academy* pre mladších nasledovníkov a po uzavretí existencie pozoruhodných podujatí *Večerov* novej hudby sa angažuje v ešte rozsiahlejšom festivalovom formáte *Melos Étos* – a Marek Piaček, známy autor hudby k filmom (napríklad *66 sezón*, *Pomocníci*, *Ako sa varia dejiny* režiséra Petra Kerekesa a i.) a súčasných opier (*Kamene*, 2009; *Kráľ duchov*, *Štós*, 2012; ako aj detských opier *2' 16' a pol: Vesmírna Odysea*, 2014, *Stručné dejiny vesmíru*, 2015). Peter Zagar sa kvalitou svojej komornej i (vokálno-)orchestrálnej tvorby definitívne zaradil do „panteónu“ inovatívnej slovenskej hudby vedúcej dialóg s rôznymi epochami minulosti, pričom sa nevyhýba ani vytváraniu a interpretácii nekonvenčných piesní. Ľubomír Burgr sa naďalej intenzívne venuje ako režisér, herec i dramaturg nekonvenčnému divadlu *SKRaT*, no príležitostne sa vracia k vlastnej skupine *Ali Ibn Rachid* (*Dancing*, 2009) alebo tvorí v duu s Pjonim (*Výletné lode*, 2018). Výsledkom spolupráce s básnikom Ivanom Štrkom je album *Burg/Štrpka* (2021).

Skutočný obdiv si zaslúžia nezávislé alternatívne kapely a osobnosti, ktoré dokázali napriek neprajným podmienkam udržať kontinuitu existencie už od 80. či 90. rokov minulého storočia a pritom, obrazne povedané, neprešlapovať na mieste, ako Karpatské chrbáty, Chór vážskych muzikantov, Ľahká múza, Tornádo Lue, Chiki liki tu-a či Ján Boleslav

Kladivo, Edo Klena a i. Bratia Jobusovci z prvej z menovaných skupín okrem svojho dua Vrbovskí víťazi organizujú každé leto recesisticko-hudobný festival Vrbovské vetry, pričom z agilného Braňa Jobusa sa stal invenčný spisovateľ, autor najmä rozprávkových kníh pre deti. Kapela Chiki liki tu-a sa nielen profesionalizovala z každej stránky, ale stala sa jednou z našich najúspešnejších alternatívnych rockových skupín vôbec, a to aj za našimi hranicami. Spomínané zoskupenia Ľahká múza a Tornádo Lue rozvíjali svoju poetiku na nových albumoch, Ján Boleslav Kladivo vydáva ďalšie výnimočné piesňové tituly (*Rozhládňa*, 2007, *Nekonečno neostré je z dvier* s Marcelou Derevencovou, 2013 alebo *Matterhorn*, 2018) a celý rad elektroakustických, resp. akuzmatických diel, zatiaľ čo pôvodne folkový spevák Edo Klena založil skupinu Klenoty a spolu s ňou vytvoril celý rad CD obsahujúcich pozoruhodné, dodnes nie celkom docenené rock-folkové piesne (*Láska a love*, 2014, *Škaredý deň v Chujave*, 2016, *Vata*, 2019).

Po roku 2000 vznikajú a pôsobia agilne u nás i v zahraničí svojbytné zoskupenia ako sofistikovane „nadžánrový“ Longital, elektropopový Noisecut, rockový Korben Dallas, nekonvenčné rapové duo Modré hory, folkpopová skupina Bad Karma Boy, zoskupenia komprovizovanej hudby tEóRia OтраSu, akustické trio Ne:bo:daj a i., spomedzi výrazných osobností spomeňme aspoň Davida Kollara, Miloša Železnáka, Miroslava Tótha, speváčky a skladateľky Katarziu alebo Katku Málikovú, v oblasti tzv. vážnej hudby sa objavili výnimočné súbory Quasars Ensemble a Cluster Ensemble atď. Novými neprehliadnutelnými festivalmi sa u nás stali rôzne platformy inej hudby v rozličných mediálnych presahoch ako Hodokvas alebo Grape v Piešťanoch, alternatívny Barbakan v Banskej Bystrici, širokospektrálny Hevhetia Fest

v Košiciach, bizarné Vrbovské vetry vo Vrbovom či intermedialne komorný PostmutArt v Nitre a i.

Aká je však situácia v nezávislej hudobnej kultúre na Slovensku v súčasnosti, resp. v ostatných pár rokoch pred koronakrízou? Nechajme na tomto mieste prehovoriť niektoré jej významné osobnosti, ako ony vidia jej podmienky, stav a – priznajme, že neradostné – perspektívy. Filozof postmoderného umenia a skladateľ Valér Miko sa k nim v širšom kontexte vyjadril takto: *„(...) súčasná kultúrna situácia u nás i vo svete naznačuje, že určitá časť ‚strednej‘ vrstvy spoločnosti stále nechce prijať novú zodpovednosť v bytí a radšej ostáva v zajatí opakujúcich sa kultúrnych stereotypov, ktoré vyprodukovala dialektická architektúra myslenia a kultúry. Konkrétne teraz je táto časť spoločnosti očarená produktmi procesov falzifikácie a simulakrizácie reality (...)”* (Miko; Fujak, 2018a, s. 108). Ján Boleslav Kladivo zas popisuje našu čoraz menej zrozumiteľnú, v mnohých ohľadoch demotivujúcu súčasnosť slovami *„predtucha konca pekných dní”, „koniec katatonicky umŕtvujúcej prosperity”* a svoje motivácie piesňovej tvorby odôvodňuje *„spochybňovaním velebeného mýtu”* o tom, že *„skutočnosť, v ktorej žijeme, je neustále posúvaná do podoby stroja. Deje sa to pod mylným obrazom toho, že zo stroja bude najväčší úžitok a najväčší úžitok je to najdôležitejšie v živote”* (Kladivo; Fujak, 2018a, s. 80).

Skladateľ Peter Machajdík, ktorý nemalú časť svojho života prežil v Berlíne, zas na margo našej kultúrnej klímy poznamenal: *„Stále viac si uvedomujem chudobu v tejto krajine, a to nemám na mysli vôbec chudobu materiálnu, ale predovšetkým chudobu etickú, morálnu a duchovnú. Ľudia sa na Slovensku priveľa škriepia, neustále sa niekam náhlia, kdečo si závidia, vzájomne sa obviňujú a udávajú, nikto si nikoho neváži. Až na malé výnimky sa prakticky celkom vytratili*

*pokora, slušnosť, zodpovednosť a úcta. Niet divu, že podaktori občania Slovenska sa po možnostiach sebarealizácie obzerajú niekam inam. Je to i môj prípad a nehanbím sa priznať, že moje aktivity smerujú najmä von do zahraničia, teda tam, kde mám pocit, že si ľudia moju prácu vážia a dokážu ju oceniť. Nehovoriac o tom, že sa tam človek cíti dôstojnejšie ako doma“ (Machajdík; Fujak, 2018, s. 92 – 93).*

Nekompromisné a prenikavé sú hodnotiace súdy *enfant terrible* našej postmodernej nekonvenčnej hudby, skladateľa a hudobníka Martina Burlasa: *„Celá naša kultúrna societa je (lepšie povedané, päťdesiat rokov bola) extrémne meštiacka, aj v zmysle zaostalého chápania kultúry ako nejakého okrasného fenoménu, ktorý mal miestami podobu zlého plagátu, navyše politického, a okrem toho aj v zmysle úplatnosti“* (Burlas; Fujak, 2018a, s. 47). Ako dlhoročný pracovník Hudobného centra v Bratislave digitalizoval celý jeho analógový archív nahrávok rôznych diel slovenských skladateľov v celej histórii zvukových záznamov, na základe čoho tvrdí: *„Z prehľadu kompletnej tvorby slovenských skladateľov, ktorú som si musel pri práci vypočuť, vyplýva, že existenčný tlak tu bol a je aký silný, že absolútna väčšina dala prednosť funkcii kultúry ako živiteľky za cenu osobnej a spoločenskej prostitúcie (mentálnej aj skutočnej) a miestami sa zdá, že sa ani nedalo inak“* (tamže, s. 47). *„Najhoršie je, že nikto presne nevie, ako to mohlo vzniknúť a zísť až tak ďaleko. Je to dôsledok nášho relatívneho blahobytu a z toho prameniaceho seectva a egocentrizmu európskej civilizácie? (...) Alebo je to dôsledok práve našej chudoby (mentálnej a aj tej hmotnej, ak ju porovnáваме s najvyspelejšími časťami Európy)? (...) Lenže možno je to dôsledok roztvárania priepasti medzi najbohatšími a najchudobnejšími... a možno prichádza zlom, o ktorom ešte nič nevieme a nevieme ani, ako bude vyzerat život po ňom...“*



(tamže, s. 49). To dodáva Burlas priam vizionársky v kontexte aktuálneho koronamatrixu 2020 už štyri roky pred ním.

Konceptuálny intermediálny umelec, kurátor a estetik súčasného umenia Jozef Cseres v rozhovore pre český časopis H1S voice v júni 2020 v súvislosti s koronakrízou povedal: *„Čo sa týka umelcov, zo sociologického hľadiska ich rozdeľujem do dvoch skupín: 1. takí, čo tvoria z bytostnej potreby, bez ohľadu na aktuálny dopyt a trendy. Keďže ich väčšinou živia iné zamestnania a umenie je pre nich nevyhnutnosť a vec presvedčenia, budú tvoriť aj v období krízy, mnohí z nich koniec-koncov žijú v kríze permanentne; 2. takí, čo bez grantov, dotácií, rezidencií či výhodných zmlúv tvoriť jednoducho nebudú. Z vlastnej skúsenosti môžem povedať, že najzaujímavejšie, najpresvedčivejšie a najautentickejšie umenie produkuje tá prvá skupina. To ostatné je priemysel a je jedno, či to nazveme trendom, grantovou agentúrou alebo plánovaným uspokojovaním vyšších duchovných potrieb“* (Cseres; Kratochvíl, 2020, s. 1).

*Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku* si vo svojom rozsahu a zábere nemôže klásť za cieľ, ako už bolo naznačené, komplexnejšie spracovanie a zmapovanie pomerne rozsiahlych polí pôsobnosti umelcov, organizátorov, kurátorov či dramaturgov a vydavateľov na našej koncepčne nezávislej hudobnej scéne. Sondážne, selektívne a v niektorých prípadoch možno i modelovo na základe istého hodnotového a interpretačného kľúča siaha skôr k témam, ktoré možno dosiaľ neboli dostatočne reflektované alebo vypovedajú o jej niektorých prehliadaných aspektoch. Po úvodných kapitolách venovaných výsekom tvorby Milana Adamčiaka, „praotca“ nekonvenčnej hudby v jej konceptuálne intermediálnom ukotvení (*Začnime od Adam(čiak)a – ohliadnutie a svedectvá*), a nezabudnuteľného, legendárneho skladateľa a hudobníka Mariána Vargu (*Marián Varga – hudba*

vnútornej slobody) sa čitateľ môže oboznámiť so staťami o neraz prehliadaných pozoruhodných postavách i solitéroch a nekonvenčných hudobných skupinách, ako sú Lesní speváci & The Nace Marcela Strýka, Chór vážskych muzikantov, Miloš Železnák a Ján Boleslav Kladivo (v kapitole *Neprávom prehliadaní*).

Ďalšie časti publikácie tvoria stať o experimentálnej hudbe v kontexte sonic artu, resp. sound artu v kontexte časti tvorby Petra Machajdika, Daniela Mateja, Jonáša Grusku a iných (kapitola *Experiment a audiálne umenia na samom okraji*) a portréty neprehliadnuteľných, medzinárodne úspešných skladateľov a hudobníkov Davida Kollara, Mirostava Tótha, Nikolaja Nikitina a Adriana Demoča, narodených v prvej polovici 80. rokov minulého storočia (kapitola *Nástup našej hudobnej generácie Y*). Následná kapitola (*Dve unikátne hudobné telesá*) prináša profily dvoch jedinečných hudobných zoskupení – Quasars Ensemble Ivana Buffu a Cluster Ensemble Ivana Šillera & Fera Királyho –, tzv. nepresne nazývanej vážnej hudby, neraz aj v intermediálnych presahoch. Nasleduje stručný prehľad niektorých iniciatív súvisiacich u nás s tzv. komprovizačnými technikami tvorby Martina Burlasa, Juraja Vajóa a zoskupení Magnetische Welle a tEóRia OtraSu v kooperácii s Mariánom Vargom (kapitola *Bilancia komprovizácie made in SK*). Pozornosť je tu venovaná aj tvorcom a interpretom iných „podiv(uhod)ných“ piesní v diapazóne od spomínanej skupiny Noisecut s nezabudnuteľnou Bety K. Majerníkovou cez nadžánrovú speváčku Evu Šuškovú až po polyštýlovo hravú kapelu Sto múch či nekonvenčné akustické trio Ne:bo:daj a recesistickú, hard core punkovú skupinu Bijouterrier (kapitola *Úplné iné piesne*).

V rámci rozvoja živej nezávislej hudobnej scény majú svoje nezastupiteľné miesto aj platformy kultúrnej výmeny na podujatiach festivalového typu, ako aj naše rôzne povšimnutiahodné hudobné vydavateľstvá, preto je im taktiež, aspoň v načrtnutí reflexie niektorých iniciatív, venovaná zaslúžená pozornosť (kapitola *Nekonvenčné hudobné festivaly a nezávislé vydavateľstvá*). Publikáciu uzatvára stať o hudobnoteoretickej oblasti ako súčasť našej nezávislej hudobnej kultúry v línii od takých významných osobností ako Ľubomír Chalupka, Vladimír Godár, Jozef Cseres až po mladšiu generáciu muzikológov, estetikov a hudobných publicistov (kapitola *Živé teoretické myslenie o hudbe u nás*).

Vynášať akýkoľvek ortieľ nad ďalšími osudmi našich nezávislých hudobných alternatív – a to navzdory značne nehostinnej spoločenskej klíme, ktorá počas koronakrízy ohrozuje ich samotné základy – by asi nemalo zmysel a opodstatnenie. Ako v minulosti, tak verme, že i teraz, resp. v budúcnosti sa snaha o revitalizáciu a rehumanizáciu nezávislej hudobnej kultúry v nejakej forme napokon predsa len zúročí. Hudobné simulakrá (J. Cseres) našich nezávislých hudobných alternatív sú totiž ostenzívnymi „simuláciami“ reality inej intencie a kvalitatívneho druhu, než aké produkuje matrix neskorej fázy neoliberalného kapitalizmu s vládnucou vektorialitickou triedou (McKenzie Warková), kontrolujúcou a manipulujúcou tok informácií v digitálnom priestore s krajne neblahými dosahmi na naše životy. Umeleckoalternatívne stieranie hraníc medzi skutočnosťou a fikciou v duchu antickej *mimésis* je však aj v novodobom nekonvenčnom hudobnom simulakre motivované potrebou demaskovať infláciu verejných i privátne pestovaných

sebaklamov. Pokiaľ u nás táto potreba nevymizne, potiaľ má zmysel voči nim tvoriť aj vnútorne slobodné a umelecky nezávislé hudobné alternatívy.







## Začnime od Adam(čiak)a – ohliadnutie a svedectvá

*Pre niekoho je to, čo robím teraz, hranie sa. Pre mňa je to akustická, auditívna situácia. Situácia, ktorá sa stala aktívnou, pretože som sa rozhodol, aby tento potôčik zaznel trochu ináč. (...) Nik okrem toho potôčika a mňa nemusí o tom vedieť.*

*Milan Adamčiak  
prekladajúc kamene v horskom potoku.<sup>1</sup>*

Jedna z najvýznamnejších umeleckých osobností novodobej slovenskej kultúry v oblasti intermediálneho a hudobného umenia **Milan Adamčiak** (1946 – 2017) vytváral svojou tvorbou a pôsobením priestor pre nezávislé umelecké, alternatívne nekonvenčné iniciatívy, ktoré dodnes nie sú celkom docenené. Zasiahol do rôznych oblastí (neo)fluxového, konceptuálneho umenia, experimentálnou a konkrétnou poéziou počnúc, privátnymi či verejnými performanciami, happeningami a výtvarnou či najmä hudobnou činnosťou (vrátane muzikologických prác a vytvárania organizačných platforiem) končiac.

O tom, že aj vo sfére nezávislého hudobného umenia zanechal u nás nezmazateľne inšpiratívnu originálnu stopu, svedčia jeho aktivity už od konca 60. rokov 20. storočia, keď vytváral obdivuhodné grafické partitúry a notácie, experimentálne grafickú poéziu, rôzne inscenované zvukové udalosti, hudobné akcie (spojené s inštrukciami k nim), s Róbertom Cyprichom a Jozefom Revallom založil súbor Ensemble comp.<sup>2</sup> V 70. rokoch pôsobil v Hudobnovednom

---

<sup>1</sup> Scéna z dokumentárneho filmu *Muzikológ a tvorca* režiséra Arnoldda Kojnoka (2008).

<sup>2</sup> Ako uvádza Daniel Grúň, už v období rokov 1964 až 1967 Adamčiak nadviazal kontakt s českými básnikmi Josefom Hiršalom a Bohumilou Grögerovou, editormi prvej českej antológie konkrétnej a experimentálnej poézie, performatívneho umenia, happeningu a hnutia fluxus *Slovo, písmo, akce* (1967), ako aj s Jiřím Valochom.

ústave SAV v Bratislave, v elektroakustickom Experimentálnom štúdiu Slovenského rozhlasu, ale i v tzv. šedej zóne socialistickým režimom vytesnených výtvarníkov (akým bol napríklad dnes jeden z najoceňovanejších konceptualistov Július Koller). Návrat k verejnému hudobno-intermediálnemu životu u neho nastal v druhej polovici 80. a predovšetkým na prelome 80. a 90. rokov. V tom čase začalo /od roku 1989/ pôsobiť jeho legendárne zoskupenie Transmusic Comp., jeden z našich najoriginálnejších súborov intermediálne experimentálnej hudby a konceptuálneho umenia vôbec. Spoluzakladal ho s Michalom Murinom a Petrom Machajdíkom ako skupinu otvorenú aj pre iných členov, profesionálnych i neprofesionálnych umelcov, hudobníkov, skladateľov, výtvarníkov, tanečníkov, performerov, príležitostne aj pre publikum. Rozmanité vystúpenia pozostávali z predvedení happeningov alebo improvizovaných skladieb pre nekonvenčné, neraz „home-made“ nástroje, zvukové a nájdené objekty, živú elektroniku, hudbu z pásu s využitím grafických partitúr (okrem členov súboru aj od autorov ako Earle Brown, Anestis Logorhetis, Herman Rechberger). Významnú úlohu v tvorbe Transmusic Comp. pritom zohrávali nenáhodné odkazy na fluxus, resp. (neo)fluxovú hudbu a konceptuálne „inscenované“ udalosti (uvedme v tejto súvislosti interpretáciu diel Georga Brechta, Bena Pattersona,

---

Ten vnímal už v tom čase jeho diela ako jedny z najprogresívnejších v Československu a zaradil ich aj do publikácie grafických partitúr. Neskôr ho označil za intermediálneho umelca *sui generis*. Adamčiak si mimochodom zároveň odvtedy začal dopisovať s poprednými svetovými umeleckými osobnosťami – Dickom Higginsonom, Benom Vautierom, španielskou skupinou ZAJ, dokonca i s Marshallom McLuhanom, Josephom Beuysom, Edgardom Antoniom Vigom, Clementom Padínom, Elenou Pelliovou, Karlheinzom Stockhausenom, Johnom Cageom a i. (Grúň, 2016, s. 194).

Thomasa Schmitta, Bena Vautiera či Yoko Ono) s využitím prvkov zvukových inštalácií.

V roku 1990 Adamčiak inicioval vznik agilnej, širokospektrálne zameranej Spoločnosti pre Nekonvenčnú hudbu (SNEH), ako aj úspešných medzinárodných prehliadok nekonvenčnej hudby a intermediálneho umenia Konvergenzie (1990), Festival intermediálnej tvorby FIT (1991 – 1992) a Bazén (1992) (viac pozri: M. Murin (ed.): *Avalanches 1990 – 95*, SNEH 1995). Od druhej polovice 90. rokov minulého storočia, keď sa z neho stal viac nomád odmietajúci inštitucionálne zábezpeky, sa na istý čas vytráca z pozornosti verejného umeleckého priestoru. Postupne však, napríklad po jeho samostatnej výstave v Nitrianskej galérii v Nitre v roku 2000, sa záujem o jeho tvorbu i osobnosť prebúda, a to i vďaka konceptuálnemu umelcovi a teoretikovi Michalovi Murinovi. Ich spolupráca nadobúda podobu jednak spoločného projektu *Altruism as Arttruism* (od roku 2005), obnovenia súboru Transmusic Comp. roku 2010 a vyúsťuje aj do autorizovanej štvordielnej monografie M. Adamčiak & M. Murin (ed.): *Archív I – IV Expo – Kopo – Nôty – Akty* (dive buki, 2012 – 2016), mapujúcej v takmer celej úplnosti a zábere jeho celoživotnú tvorbu.

Ak by sme sa mali pristiaviť „len“ pri tých zväzkoch, ktoré sa týkajú primárne Adamčiakovho hudobného univerza a poetiky (*Archív III – Nôty* a *IV – Akty*), spomeňme aspoň meritórne jeho experimentálne a nekonvenčné grafické partitúry a tzv. notácie, ktoré sú výrazom tak bizarne hravej hudobno-akustickej obrazotvornosti, ako aj muzikologického semiotického myslenia. Jozef Cseres ich pokladá za „mentálne operátory“, ktoré taxonomicky samotný autor rozčlenil na tzv. uzavreté, variabilné a otvorené grafické partitúry (v systematizovanej konkrétnosti išlo o 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.). Tie Adamčiak, mimochodom, objasňuje aj v teoreticky poňatých textoch *Notácie a partitúry* a *Hudobná grafika a grafické partitúry*.<sup>3</sup> V inom, poeticky poňatom článku *Pár slov o J. C.*, venovanom Johnovi Cageovi, píše na margo samotnej povahy jeho grafických partitúr to, čo bezo zvyšku platí aj o charaktere jeho vlastných obdobných notačných výtvorov: „*Hudobník pred partitúrou stojí v pozícii skladateľa, ktorý z globálne určených obrysov (graficky, verbálne, numericky, kresbou, schémou atď.) nanovo vytvára svoju vlastnú, pre danú chvíľu platnú a jedinečnú kompozíciu. Môže si zvoliť nástroj, dĺžku trvania skladby, vyberá si zvukové (a nielen zvukové, ale aj gestické, akčné...) spektrum materiálu, s ktorým bude narábať voľne, a predsa s ohľadom na dispozície záznamu. Ten sa už viac podobá kresbe a grafike než notografii a partitúre. Má skôr charakter herného plánu ešte neznámej spoločenskej hry než direktív partitúry, v ktorej je všetko sväté. Alebo sa podobá projektu, ktorý treba dotvoriť, zdetailizovať, špecifikovať jeho nároky a vlastné možnosti*“ (Adamčiak, 1992, s. 44). Jeden z interpretov, mladý hudobný skladateľ a improvizátor Miro Tóth, v súvislosti s konkrétnou skúsenosťou s uvedením Adamčiakových grafických notácií spomína: „(...) jeho partitúry nesú možnosť výberu zvuku/významovosti záležiacej od momentu štýlovej nápaditosti a nie od toho, ako ho správne

---

<sup>3</sup> Pri príležitosti Adamčiakovej veľkej retrospektívnej, posmrtnej výstavy *Adamčiak, začni!* v Slovenskej národnej galérii v Bratislave bola vydaná exkluzívna veľkoformátová reprezentatívna bibliofília jeho vybraných grafických partitúr s názvom *Concept & Music* (Bratislava : SNG, 2017; jej súčasťou je aj veľký katalóg k výstave vo forme novín).

*interpretovať podľa idiómu minulosti. Pri jeho partitúrach som improvizatívne slobodnejším*“ (Tóth; TJ Vjuga, 2017, s. 25).

Treba mať na pamäti, že jeho hudobné myslenie, poučené dejinami moderného umenia (sám o ňom výborne prednášal napríklad počas pôsobenia na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave v druhej polovici 80. rokov), bolo výrazne a zároveň slobodne ukotvené v konceptuálnom rámci, čo sa prejavovalo nielen v uvedených notáciách, ale aj vo verejných performanciách či happeningoch, hudobno-priestorových projektoch, resp. v elektroakustických dielach (a music for tape).<sup>4</sup>

Tento text nechce a v danom rozsahu sondážneho charakteru ani nemôže byť „muzeálnym“ výpočtom niekedy ťažko uchopiteľných a nebývalo rozsiahlych diel tohto neobyčajného človeka a umelca (bez ktorého by mimochodom John Cage na Slovensko v roku 1992 asi neprišiel). Jeho širokospektrálne pôsobenie, umelecké i teoretické iniciatívy a ich vplyvy boli a sú naďalej vo svojej podnetnej inakosti pre mnohých priam znovu iniciačné: skúsenosť s nimi nás mohla tak za jeho života, ako i teraz môže posunúť: hlbšie... (?), ďalej...(?), späť...(?), do...(?), po...(?), pod...(?), popod...(?), na...(?), ponad...(?), viac k...(?), jednoducho „satorizujúco“ inam. Bohaté osobné svedectvá o tom podávajú mnohí jeho priatelia a spolupracovníci. Nechajme ich na tomto mieste prehovoriť takmer v plnom znení. Vypovedajú v mnohom aj o možno menej známych stránkach Adamčiakovho života a diela...

Významný slovenský muzikológ Ľubomír Chalupka na Adamčiaka spomínal: „*Poznal som ho od roku 1969, po mojom návrate*

---

<sup>4</sup> Viac pozri Fujak, Július: *Osobitá hudobno-intermediálna byt(n)osť Milana Adamčiaka*. In: *Emanácie hudobnej semiosféry*. 1. vyd. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2018, s. 63 – 72.



zo základnej vojenskej služby, od čias, keď bol študentom 2. ročníka hudobnej vedy na bratislavskej FiFUK, a priebežne sme sa stretávali na koncertoch i muzikologických podujatiach. Zblížil nás spoločný záujem o problematiku súčasnej hudby a so záujmom som sledoval už vtedy neprehliadnuteľný vzťah Milana k nekonvenčným spôsobom prezentácie hudby. Viem, že bol aktívnym spoluinterpretom Poémy pre 100 metronómov od Györga Ligetiho, predvedenej na 2. ročníku Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu (1969) ešte pod dirigentským vedením Laca Kupkoviča a za prítomnosti skladateľa. Na treťom, žiaľ, poslednom ročníku Smolenických seminárov som ho zažil aj ako autora – jeho projekt Dislokácia II, založený na pohybe hráčov na šachovnici (podľa reálnej partie šachistov vo vedľajšej miestnosti), bol uvedený v rámci koncertného programu. Neskôr mi rozprával, že mal eminentný záujem zúčastniť sa už na 1. ročníku tejto významnej udalosti s medzinárodným zastúpením, konanom v apríli 1968, ale vedenie žilinského konzervatória, kde vtedy končil posledný rok štúdia violončelovej hry, ho do Bratislavy nepustilo. Bolo to zaiste preto, že pre tamojších pedagógov sa javilo nemiestne až provokatívne, že mladý violončelista namiesto cvičenia povinnej literatúry v maturitnom ročníku sa venuje hudobným aktivitám blízky happeningu, akciám v plenéri, kde v spolupráci so staršími kolegami výtvarníkmi Alexom Mlynarčíkom, Robertom Cyprichom či Milanom Dobešom dokázal šantiť v prírode blízko svojho rodného Ružomberka. Táto spolupráca nebola náhodná, záujem o významový prienik hudby s inými umeniami, najmä s umením výtvarným, bol u neho cieľavedome rozvíjaný.

Ako študent tretieho ročníka publikoval v poslednom ročníku odbornej revue Slovenská hudba pred jej násilným zákazom (1971) pozoruhodné štúdie – Fónická poézia a hudba, resp. Hudobné problémy výtvarného umenia 20. storočia,

ktoré prežrádzali jednak jeho fundovaný rozhľad po priestore interdisciplinarity v umeleckej tvorbe a zároveň aj jeho samostatnú invenciu, iste súvisiacou s prípravou jeho diplomovej práce na FiF UK *Sémantická problematika hudby 19. a 20. storočia a jej vzťah k výtvarnému umeniu*, úspešne obhájenej v roku 1973. Potom nasledoval logický krok k postu vedeckého pracovníka v sekcii hudobnej vedy v Umenovednom ústave SAV. V tom čase (od r. 1973) sme sa pravidelne stretávali na podujatiach Kruhu mladých kritikov a muzikológov, kde aj Milan prispieval do programu svojimi interpretáciami vybraných novších diel zo slovenskej kompozičnej tvorby. Nezabudnuteľným zostáva jeho zjav, už vtedy decentná briadka, pokojný, trochu zastretý hlas, ktorým objasňoval svoj prienik k dielam napr. Eugena Suchoňa, Dezidera Kardoša, Tadeáša Salvu, Hanuša Domanského a ďalších tvorcov, ako i dobrácky i šibalsky prižmúrené oči pri diskusiách. Ako som spomenul, slovo „interpretácia“ vystihuje jeho uhol pohľadu pri kontakte s partitúrou či zvukovým záznamom vybranej skladby, brániaci sa zotrvaniu pri púhej analytickej pozornosti voči hudobnej štruktúre, určeniu tvarov a väzieb, pretože vedomý si zložitosti veci a viacvrstvovosti celku diela pri semiotickom vníkaní do jeho podstaty, viac formuloval otázky až pochybnosti o možnosti vysloviť definitívny poznatok. Okrem podujatí a bežných kontaktov, ako sa na pravidelných prispievateľov do Hudobného života patrilo, stretával som sa s Milanom aj na stretnutiach na pôde Mezioborového tímu pro vyjadřovací a sdělovací funkce umění v Prahe, kde mali prednášky také významné osobnosti českej muzikológie a estetiky ako Jaroslav Volek, Jarmila Doubravová, Jiří Fukač a ďalší. Pamätám sa, že Milan si na jedno z rokovaní tímu pripravil prednášku o tzv. presupozícii výkladu umeleckého diela, ktorú pozitívne komentovali uvedené kapacity.

*Hviezdna chvíľa pre Milana Adamčiaka nastala po revolučných zmenách v novembri 1989, keď sa už do liberálneho priestoru slovenského hudobného života prihlásil založením SNEHu (Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu) a aktivitami na pôde Transmusic Comp. alebo elektroakustickými projektmi (CECM). Tu ožil dávny inštinkt Milana pre využívanie intermedialného a interdisciplinárneho zakotvenia ľudskej tvorivosti. Veľmi úchytkom (akoby sa vždy niekde ponáhlal) som registroval jeho pozvania na tematické prednášky na Katedru estetiky na jeho materskej FiF UK, viem, že prednášal aj na VŠMU. Ľutoval som, keď som sa dozvedel o jeho úniku do malebnej prírody Štiavnických vrchov, pretože kontakt medzi nami sa pretrhol. Aj keď pracoval s počuteľnými zvukmi, myslím, že (izolovaný) pobyt v prírode, ktorú tak miloval, mu umožnil načúvať ono cageovské ‚Silence‘ (...) Do dejín vývoja hudobného života za uplynulé polstoročie, orientovaného na súčasnú tvorbu a teoretické myslenie na Slovensku, sa však zapísal natrvalo“ (Chalupka; TJ Vjuga, 2017, s. 20 – 22).*

Vladimír Bokes, avantgardne modernistický hudobný skladateľ a pedagóg, sa na margo Adamčiakovej osobnosti vyjadril: „Pri mene Milan Adamčiak sa mi vybaví spomienky na viac ako päťdesiat rokov života. (...) Absolvoval som prijímacie pohovory na VŠMU a dostal som sa do triedy profesora Moyzesa. Ešte pred začiatkom štúdia som napísal Sekvenciu, partitúra ktorej sa dostala k Lacovi Kupkovičovi a ten ju chcel zaradiť na prvý koncert súboru Hudba dneška na festivale BHS, naplánovaný na jar 1966. Škola nesúhlasila: ‚vyber si, štúdium alebo koncert‘. Dnes nepredstaviteľné rozhodovanie, dal som prednosť škole, uvažovať o štúdiu niekde inde nebolo reálne. Vtedy som sa dozvedel o skupine žilinských avantgardistov. O rok neskôr už som bol v triede profesora Kardoša, prvý z nich, Igor Dibák, už bol tiež na VŠMU. Milan však začal študovať

hudobné vedy, aktívne sa zúčastnil na posledných seminároch v Smoleniciach. Jeho projekt sa stal predčasnou labuťou piesňou avantgardy.

Netrvalo dlho a prirodzene sme sa ocitli v úzkom kontakte: po predvedení mojich skladieb, 1. klavírnej sonáty a 2. sláčikového kvarteta, už sme boli blízki priatelia, a keď oficiálna socrealistická kritika v roku 1978 odsúdila 1. klavírny koncert, pretože nezodpovedal ‚marx-leninskej estetike‘, Adamčiak ho vehementne na zväzových ‚diskusiách‘ (pod takým názvom sa schovávalo kráľovanie) obhajoval a zariadil premiéru mojich *Línií* so Slovenskými madrigalistami na BHS v tom istom roku. O dva roky neskôr nám to vrátili, napísal kritiku do oficiálnej tlače pod hrozbou: ak to nenapíšeš, doplatíte na to obaja. To sa odohralo pred mnohými rokmi a Milan pritom utrpel jeden z ďalších ťažkých nervových šokov, z ktorých ho potom liečili jeho vlastné grafické listy a pohľad z okna pracovne v Hudobnovednom ústave SAV na pokojný tok Dunaja...

Prišiel rok 1989, najprv premiéra mojej 3. symfónie, jeho recenzia v Hudobnom živote, prvá oficiálna výstava Ruda Sikoru, prvé vystúpenie Transmusic Comp. (vtedy som žiarovkou na gitare hral s nimi tiež), krátko sme boli kolegami na VŠMU a potom si Adamčiak zvolil odchod z Bratislavy. Na takých priateľov sa nezabúda“ (Bokes; TJ Vjuga, 2017, s. 18).

Spomenutý Jozef Cseres, filozof umenia predovšetkým postmoderných paradigiem a konceptuálny umelec známy pod pseudonymom He<sup>ye</sup>RME<sup>ar</sup>S, pokladal Adamčiaka za jedného z našich najväčších umelcov vôbec, zároveň za skutočného brikoléra v duchu chápania C. Léviho-Straussa, schopného myslieť a operatívne pracovať vo vymedzenom priestore s limitovanými prostriedkami, majúceho potrebu kultivovať schopnosť reorganizácie znakov a rekontextualizácie súvzťažných významov. Brikoláže, parafrázujúc Cseresa,

reflektujú nepredvídateľnosť výsledkov, a preto sú také atraktívne a magické: ich symbolizmus je zároveň arbitrárny (vdaka autorovej imaginácii) i rigorózný (ako výsledok materiálnych, technických a funkčných limitácií) (Cseres, 2009, s. 32), čo bezo zvyšku platí aj o Adamčiakovi. V nekrológu po jeho smrti napísal: *„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 spochyboval zaužívané uhly pohľadu. ... bol to bezprostredný, urozprávaný človek so všestranným talentom a tvorivým potenciálom, napriek tomu však nezvládol súčasnú premenu zmysluplného vedenia na štylizovanú vyprázdnenú komunikáciu, čo z neho v podstate urobilo exulanta vo vlastnej kultúre.*

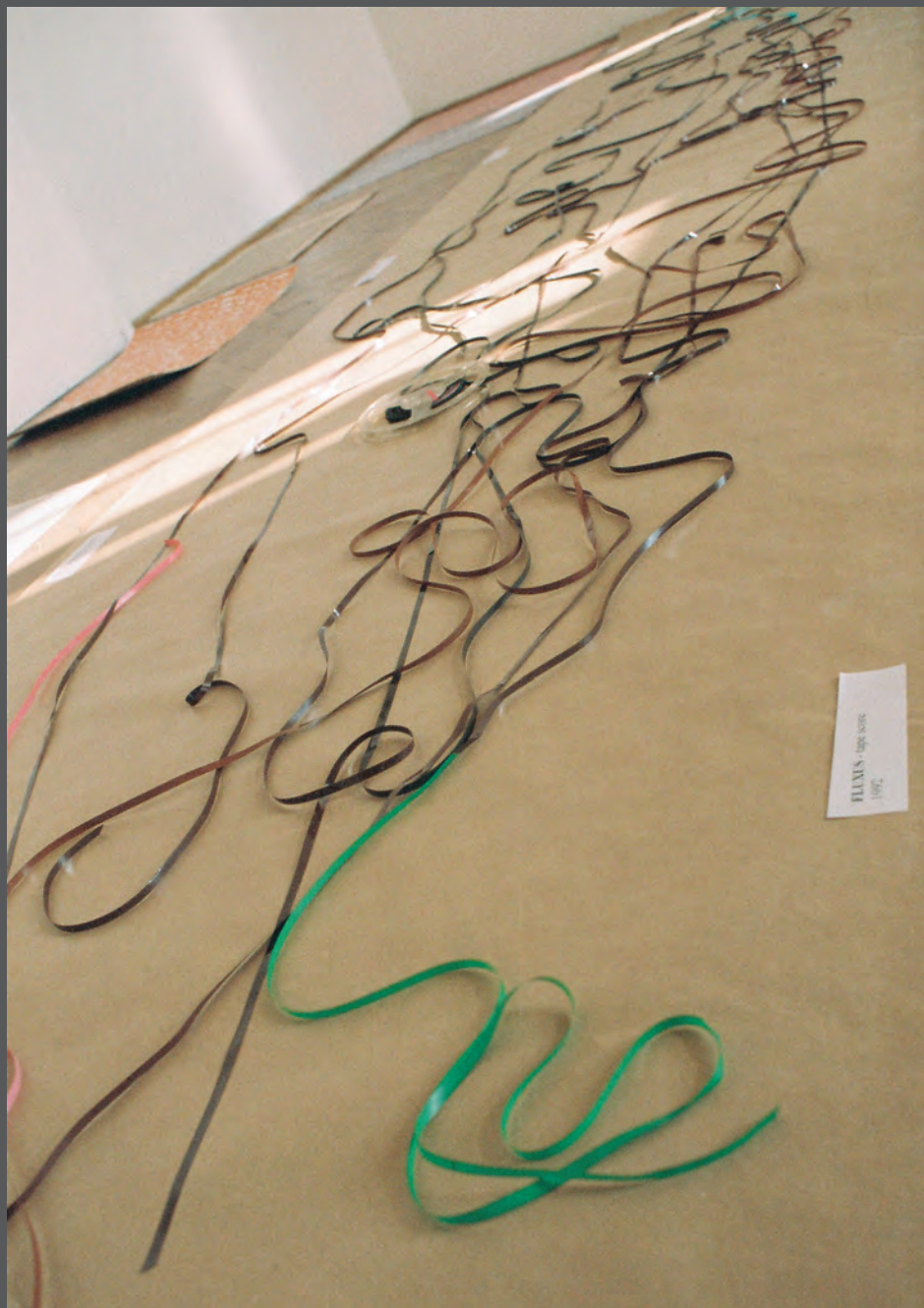
*Bol vždy ľudskejší než prostredie okolo neho, ktoré dokázal nakaziť všetkým možným, len nie bezprostrednosťou a úprimnosťou. Hoci sa nesnažil byť mimoriadny, mimoriadnosti sa zbaviť nedokázal celý svoj život. Jeho autentické umenie sa navždy zapísalo do dejín svetovej kultúry...”* (Cseres, 2017, s. 30 – 31).

Martin Burlas, hudobný skladateľ a Adamčiakov spoluhráč v súbore Transmusic Comp., na margo iných aspektov jeho osobnosti a umenia poznamenal: *„Milan veľmi tvrdo a ťažko skúšal sám seba. Neviem, či chcel, alebo musel, to sa nedozvieme. Ale jeho osud vyvoláva rešpekt. Pristihol som sa, že na jeho kresby a partitúry som hľadel dlhšie, ako by som očakával, a po čase sa myslím potvrdí, že bol možno ako výtvarník ešte zaujímavejší ako hudobník. V tých obrazoch je totiž okrem nápadov aj poriadok – a to je slovo, o ktorom som netušil, že mi v súvislosti s ním bude napádať ako jedno z prvých... Dúfam, že stále platí predpoklad, že za všetko, čo si tu človek vytrpí, bude*





MILAN ADAMČIAK na *PostmutArt feste*, 2014, foto: Martin Daniš

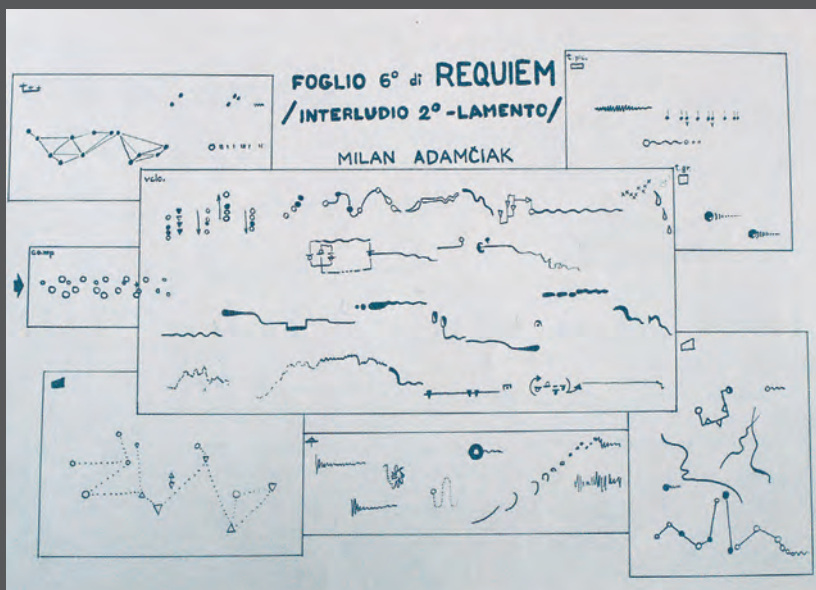


MILAN ADAMČIAK: *FLUXUS tape score*, 1992, foto: Lukasz Wojciechowski





MILAN ADAMČIAK: *In principio evul ovo*, 1990, foto: Lukasz Wojciechowski



MILAN ADAMČIAK: *Requiem*, hudobná grafika, 1968, foto: Lukasz Wojciechowski



MILAN ADAMČIAK: *Trochu teplého bujónu pre Josepha Beuysa*, 1974-1999, foto: Lukasz Wojciechowski

vari aj niekde niekedy zaslúžene ocenený“ (Burlas; TJ Vjuga, 2017, s. 17 – 18).

Zdeněk Plachý, brniansky hudobný skladateľ, divadelný režisér a Adamčiakov a Murinov spoluhráč v projekte Rossa Bolletera *Left Hand of the Universe* na výstave *The Piano Hotel* (synagóga v Šamoríne, kurátor: M. Murin) o ňom povedal: *„Vybaví se mi svrchovaná svobodná bytost, svobodný prostor a svobodné dílo. On otevíral tajné skříňky a prošlapával jiným neprošlapané cesty. Když jsem s ním a s Michalem Murinem hrál v Šamoríně na destruované klavíry v projektu The Left Hand of the Universe, přišel na poslední chvíli a místo zkoušky jsme na sebe jenom mrkli, ve smyslu: ‚To dáme!‘ A taky že ano, bylo mi s ním dobře na jevišti... Nebyl uzurpátorem celého prostoru, uměl naslouchat a naopak, vytvářet prostor pro ty ostatní na jevišti světa“* (Plachý; TJ Vjuga, 2017, s. 24).

Daniel Matej, hudobný skladateľ a pedagóg, sa k nemu vyjadruje tiež osobnejšie: *„Zvláštna ľudská bytosť, mimo bežných súradníc a hraníc, podľa ktorých – aspoň u nás na Slovensku – kategorizujeme ľudí z hľadiska osobnostného, odborného alebo spoločenského... Učiteľ, inšpirátor, kolega, priateľ, ktorý stál pri mnohých dôležitých okamihoch a rozhodnutiach v mojej umeleckej mladosti... Ako ten, kto zohral v mojom živote veľmi dôležitú úlohu, nenápadne, zato však dôsledne... A verím, že nejakým spôsobom – nenápadne, zato však dôsledne – ostane Milan naďalej medzi nami..., ako tichý sprievodca a inšpirátor pre tých, ktorí neúnavne hľadajú možné rozhrania a prieniky medzi svetmi ešte len vznikajúcimi, už existujúcimi, ako aj už (azda) pomaly zanikajúcimi...“* (Matej; TJ Vjuga, 2017, s. 22).



Z mojich vlastných osobných spomienok uvediem aspoň tieto... Na festivale *Opak je pravdou* v Empírovom divadle v Hlohovci v roku 2007, ktorý bol dedikovaný Adamčiakovým 60. narodeninám, som si nielenže zahral záverečný improvizovaný hudobno-performačný set s členmi Transmusic Comp. (okrem neho s Petrom Machajdíkom a Michalom Murinom), ale aj premiérovo uviedol svoju skladbu *Adam-či-ako?!*. Premietali sa počas nej moje grafické notácie, resp. listy s obrysami Milanovej tváre. Poďakoval sa mi ihneď pred všetkými tak, že po podaní ruky „zenovo“ nečakane vlastne udel svojím čelom do môjho.

Rolu 2010 som v Košiciach v živom prenose dirigoval, lepšie povedané koordinoval súbor Juraja Vaja Žena s blchou, konkrétne skladbu *Transfigurazioni* (1979) z cyklu *Manipulovaná hudba*, ktorej poňatie som predtým konzultoval s osobne prítomným Adamčiakom. Pred uvedením poslednej časti mojej skladby *Co(n)ver – Diver – Over – Ver* som vyzval publikum, aby sa neostýchalo robiť počas koncertu to, čo sa „nepatrí“, t. j. zhovárať sa, telefonovať, vízgať stoličkami atď. Milan v prvom rade to poňal po svojom: začali sme hrať, on znenazdajky zodvihol do výšky lacnú umeľohmotnú stoličku a šmaril ju pred seba o podlahu. Urobil presne to, čo mal – to, čo sa nerobí...

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 a vtipne paralelne komentoval (mimochodom, rovnako i následne premietaný Kojnokov film o ňom), sa ujal slova a violončela v minimalistickej performancii. Potom sme s triom Ne:bo:daj a hosťami (Ondrejom Veselým a Petrom Šimánskym) pod

jeho dohľadom hrali a premietali mnohé jeho grafické partitúry.

Jedno z našich posledných stretnutí len vo dvojici sa udia-  
lo v Galérii Krokus, kde sa svojho času uskutočnilo aj jedno  
z vôbec prvých vystúpení Transmusic Comp. Nahovoril mi  
v ňom úžasným spôsobom na minidisk fragmenty zo svoj-  
ho spomenutého textu *Pár slov o J. C.*, ktoré som potom  
použil v kompozícii *On Cage with AA* venovanej jemu  
i Cageovi – ocitla sa na druhom albume nášho tria Ne:bo:daj  
(2015) a zaznela aj na úplne poslednej jemu venovanej ak-  
cii, na ktorej sa osobne zúčastnil, s názvom *Terapia A* v A4  
Nultom priestore v Bratislave koncom roku 2016, kde som  
ho stretol naposledy.

Posledným počinom Milana Adamčiaka, na ktorom ešte sti-  
hol výrazne autorsky participovať, bola jeho veľká a obdivu-  
hodná autorská profilová výstava s názvom *Adamčiak, začni!*  
v Slovenskej národnej galérii od 23. 3. do 2. 7. 2017, ktorej  
sa už, bohužiaľ, nedožil – jej vernisáž sa udiala dva mesiace  
po jeho nečakanom skone. Bolo na nej možné zhliaďnúť  
jeho tvorbu i jej dokumentáciu v priereze od roku 1964 až  
po rok 2017, t. j. rôzne doklady, dokumenty z jeho archívu  
a audiovizuálne záznamy jeho konceptuálneho umenia,  
experimentálnej poézie, hudobných grafických notácií,  
performancií, ale aj „home-made“ hudobných nástrojov  
i rozličné archivácie atď., pričom bola spojená s množstvom  
sprievodných podujatí. Kurátori výstavy Lucia Gregorová  
Stach a Michal Murin v jej katalógu uviedli: „Názov výstavy  
Adamčiak, začni!, na ktorom sa s kurátormi dohodol autor  
sám, sme sa rozhodli ponechať. Vyjadruje pioniersku povahu  
autorových tvorivých snažení a zároveň obsahuje aj autobio-  
grafický motív. Adamčiak začínal stále – v záujme o všetky ob-  
lasti kultúry sa stal bytostným intermedialistom. Sám hovoril,

že ho zaujímal, vedieť mnoho o niečom aj niečo o mnohom. Svoj autentický inter- a transdisciplinárny program postavil na prieniku vedy, hudby, poézie a vizuálneho umenia. Vytvoril obdivuhodné dielo v oblasti Novej hudby, vymyslel a realizoval množstvo originálnych hudobných nástrojov, zvukových objektov a akustických prostredí. Grafické partitúry, ktoré koncipoval v prepracovanej typológii, sú konceptuálnymi umeleckými dielami, ale sú aj nekonvenčnými skladbami, často interpretovanými domácimi aj zahraničnými hudobníkmi. (...) Možno povedať, že vďaka Milanovi Adamčiakovi má slovenský konceptualizmus vo svete „zvuk“ (Gregorová Stach – Murin, 2017, s. 1). Istotne by mal z toho radosť, pretože on mal radosť zo zvuku ako málokto...!

### Výberová diskografia

**Milan Adamčiak:** *Červený fidlikant pod strechou*. In: Sound Off 1995 – 1996 (SNEH, 1996)

**Milan Adamčiak:** *Pre obe ruky ľavé*. In: Left Hand Of Universe (WARPS Sydney, 1998) a Sound Off 1997: Piano Hotel (SNEH 1999)

**Transmusic Comp.** (Milan Adamčiak & Michal Murin): *Encyclopedia A – L, Encyclopedia M – Z, Opera, Symphonia, Gamelan Duo a Te Deum, Kol Nidre* (7 brúsnych kotúčov s veľkosťou CD; SNEH, 2000)

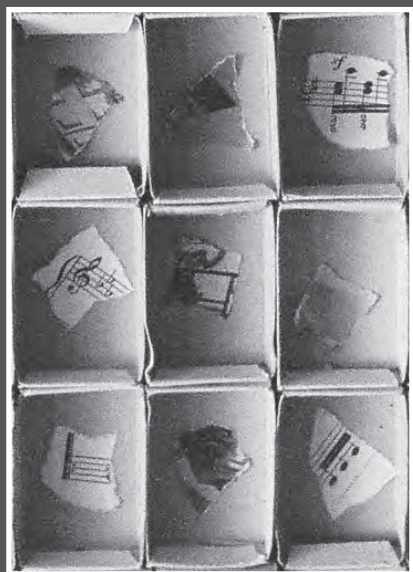
**Milan Adamčiak & Agon Orchestra:** *Typornamento* (Guerilla Records, 2012)

**Mi-65:** *TRANSmusic (Variations). Selected Graphic Scores by Milan Adamčiak* (Dive buki, 2013)

**Cluster ensemble:** *Dots.Lines.Shapes.* (DVD, Dive buki, 2015)

**Milan Adamčiak:** *Transfigurazioni*. In: Ne:bo:daj: Leter tu developer (Hevhetia, 2015)







## Marián Varga – hudba vnútornej slobody

*Nielen avantgardná hudba amputovala hudbe pamäť, celá spoločnosť sa živej hudby úspešne zbavila. Varga ju núti počúvať svojho Bacha, Šostakoviča, Cikquera, Góreckého či Bartóka, ktorých diktátori novej doby poslali do zabudnutia. Jeho utópiou je živá hudba, lebo dialóg môžu viesť iba živí ľudia so živými.*

Vladimír Godár

**Marián Varga** (1947 – 2017), už za života legendárny skladateľ, výnimočný hráč na klávesových nástrojoch, vrátane organu Hammond, medzinárodne uznávaná hviezda art rocku, ktorá v ére nastupujúcej paradigmy postmodernej premostovala symbioticky v intenciách zachovania dejinnej kontinuity dovtedy od seba poväčšine vzdialené svety tzv. vážnej hudby (fixovanej v racionálne riadených notových zápisoch partitúr, viazanej na ich vernú interpretáciu) a populárnej, vrátane rockového bigbitu (založeného na memorizácii a najmä čare kolektívneho muzicírovania). Varga vo svojej kompozičnej práci vedel vytvárať pôsobivé, štýlovo a žánrovo vzájomne komplementárne hudobné formy, napríklad, transžánrové kantáty, suity i piesne a rôzne komorné, súborové či orchestrálne kompozície, ktoré sa vyznačovali dialogickými fúziami oboch týchto hudobných svetov. Je známe, že so svojím azda dosiaľ najúspešnejším slovenským hudobným zoskupením vôbec Collegium Musicum sa najmä v 70. rokoch 20. storočia originálnym spôsobom podieľal na kreovaní svetovej progresívnej rockovej hudby, ktorá sa snažila tvorivo a rekontextualizačne osvojiť a v nových kultúrno-spoločenských reáliách pretvárať dedičstvo európskej písanej hudby. Marián Varga nielen s touto pozoruhodnou skupinou, ale aj vo svojej neskoršej sólovej tvorbe siahal k metóde portrétovania hudobných

modelov z minulosti a rovnocenne sa kontinuálne venoval aj hudobnej voľnej improvizácii.

Varga ovplyvňoval svojím modom bytia vnútornej slobody v hudbe i osobnom živote – ktorým sa úplne vymykal sivému konformizmu a vzpieral akýmkoľvek pokusom o jeho definovanie – minimálne dve generácie. Do kontaktu s jeho hudbou sa moja generácia dostávala nevdojak v detstve – v znelke televíznej relácie *Nad listami divákov*, v ktorej znel úvod z jeho *Hommage à J. s. Bach* –, v piesňach z výborných, no verejne málo známych albumov *Zvoňte, zvonky* (ktorý bol od roku 1970 na tzv. „čiernej listine“), *Zelená pošta* a *Na II. programe sna* s Pavlom Hammelom či vo vianočných pásmach s jeho čarovnou novoročnou kantátou *P. F. 1972* doslova zo zázraku slovenskej hudby Collegium Musicum: *Konvergenzie* (1971). Išlo o dvojalbum nezvyčajnej juxtapozície štyroch kontrastných druhov hudby – art-rockovej suity vychádzajúcej z témy Rímskeho-Korsakova, spomínanej vianočnej kantáty, ďalej *Piesní z Kolovrátku* a neprehliadnuteľnej elektroakustickej skladby *Eufónia* na záver –, ktorý mladý Varga nahral s Fedorom Frešom (basgitaru), Dušanom Hájekom (bicie) a Františkom Griglákom (elektrická gitara).

Zaujímavé je, že popri kompozičnej prepracovanosti bola aj improvizácia, resp. v istom zmysle aj komprovizácia vlastne od počiatku organickou súčasťou tvorby skupiny Collegium Musicum. Varga v komparácii so svetovo uznávanými hráčmi na klávesových nástrojoch Keithom Emersonom (The Nice, ELP), Rickom Wakemanom (Yes) alebo Johnom Lordom (Deep Purple, Whitesnake), virtuózne sa pohybujúcich v idómoch progresívneho art rocku či hard rocku, z ich radu istým spôsobom zámerne vybočoval a vychyľoval sa inými smermi. S príznačným dôvtipom i sebe vlastným implicitným hudobným humorom inklinoval skôr

k duchaplné kontrastným a nečakaným paradoxným výrazovým pointám a kolíziám, a to vo všetkých albumoch zoskupenia Collegium Musicum.

Pre Vargu boli príznačné rozhodnutia opúšťať zabehané trate a prichádzať s niečím nečakane novým a iným. Dokladom toho je polyštýlové dielo *Divergencie* (opäť dvojalbum, 1981) s kompozíciou *Musica Concertante* pre veľký orchester (v inštrumentácii Vojtecha Magyara) s voľne improvizovanými kontemplatívnymi dialógmi Vargovho klavíra, resp. syntetizátora a akustickej gitary Luboša Andršta v skladbe *Interlúdiá* s vianočnou kantátou *P. F.* (1982, 1983...) a cyklom lyrických i depresívnych piesní *Sadza do obálky*.

Po rozpade Collegia vytvára Marián Varga vo svojej dobe odvážne bizarný prvý sólový album *Stále tie dni* (1984) a vrhá sa aj na voľne improvizovanú hudbu – sám na koncertných pódioch. Na tomto titule popri asi najznámejšej *Vežovej hudbe* nachádzame predovšetkým akési „amalgámy“ ko(i)mpozícií, ktoré sú výsledkom symbiotickej mutácie predkomponovaných častí a voľne, slobodne improvizovaných plôch (v istom špecifickom pomere alchýmie racionality a intuície). Varga tu opúšťa preňho typický Hammond a kladie dôraz na zvuky syntetizátorov, polyrytmy perkusívneho automatu Roland drums, ba – k čomu sa predtým neodhodlal – spieva cez tzv. vokoder. Až na niekoľko častí, v ktorých hosťujú Ladislav Lučenič (el. gitara), Peter Smolinský (akustická gitara) a Pavol Kozma (perkusie), vytvoril Varga v tomto prípade *de facto* sám jeden z najnekonvenčnejších vydaných (no pred verejnosťou dobre utajených) albumov pred rokom 1989.

Ako bolo spomenuté, od prvej polovice 80. rokov sa začína príležitostne venovať aj úplne voľnej improvizácii ako rovnocennej metóde „vynachádzania hudby“ priamo na pódiu pred publikom, a to ako azda úplne prvý hudobník

na Slovensku. Na margo tohto paradigmaticky iného druhu improvizácie sám poznamenal, že ide o „komponovanie okamihu“: *„Zaujíma ma moment prekvapenia. Každý hrá ináč, a preto aj ja musím hrať ináč. Hrám to, čo mi napadne. (...) Je to akési vymýšľanie bez rozumu. Dá sa zaimprovizovať aj tým, že sa píše rýchlo na papier. Sú v tom isté archetypy, ku ktorým sa človek vracia a ktorým sa nevyhne. Preto vyhľadávam momenty náhody a stretov. (...) Pre mňa je zaujímavé to, ako sám vypointujem vlastnú chybu. (...) Viac obdivujem svoje chyby ako svoje klady, tie sú pre mňa zaujímavejšie. To, ako sa dostanem z nejakej prekérnej situácie, je pre mňa poučné“* (Varga; Fujak, 2018a, s. 188). K voľnej improvizácii pristupoval ako skladateľ, experimentujúci a hľadajúci „tu a teraz“ nové, nečakané hudobné tvary a ich zvýznamnenia, schopný všeličo ihneď zaujímavo vypointovať alebo zrazu všetko „zmiestť zo stola“ a začať hrať úplne iným, neraz nečakane kontroverzným spôsobom. Zvukových či obrazových záznamov tohto spôsobu Vargovej hry je, bohužiaľ, pramálo. Cennou zachovanou nahrávkou jeho balansovania na vysunutej hrazde „komponovania totálnou improvizáciou“ je *P. P. S...* z vernisáže výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť* z roku 1986<sup>1</sup> (bola zaradená ako bonus na CD reedíciu platne *Stále tie dni* v roku 1997) a videozáznam Vargovho bizarného vystúpenia na festivale Čertovo kolo 1989 v Bratislave, kde sa

---

<sup>1</sup> Uvedená improvizácia je inšpirovaná ornamentom na okružnici zachovanej nádoby bukovohorskej keramiky z výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť*, ktorú zorganizoval neskorší minister kultúry SR 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.



prejavuje v jednej zo svojich najradikálnejších polôh<sup>2</sup>. Čaru a riziku nepredvídateľných improvizácií sa venoval aj 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), s gitaristom Andrejom Šebanom či s výnimočnou speváčkou a huslistkou Ivou Bittovou. Z iných nahrávok Vargovej improvizovanej hudby spomeňme spoluprácu s bubeníkom Pavlom Fajtom (na jeho CD *Souhvězdí Santini*, 2009), epizódne s Martinom Burlasom a Jozefom „Dodom“ Šošokom, v duách s Jozefom Luptákom, Eugenom Prochácom, Janom Kavanom, Júliusom Fujakom, ako aj s Otomom Yoshididem (na festivale Večery novej hudby 2000). Na prelome 20. a 21. storočia sa Varga venoval aj dobrodružstvu kolektívnej improvizácie, resp., ako sám hovorieval, „hudobným happeningom“ so skupinou Ash Band, súborom Vapori del Cuore alebo zoskupením tEóRia OtráSu.

Cornelius Cardew, skladateľ, violončelista, klavirista a významná osobnosť legendárneho zoskupenia AMM, formuloval sedem cností improvizujúceho hudobníka: jednoduchosť, integrita, pokora, tolerancia, pripravenosť, identifikácia s prírodou a akceptovanie smrti. Marián Varga bol ich nositeľom a v stave bytostného pohrúženia do živej hry sólovej či kolektívnej improvizácie ich naplňal vrchovitou mierou. Jeho vklad a prínos do oblasti slobodne voľnej, neidiomatickej improvizovanej hudby na Slovensku je neodškriepiteľný, no dosiaľ nie celkom docenený v zodpovedajúcich kontextoch vývoja našej nekonvenčnej hudby.

---

<sup>2</sup> Časť tohto záznamu, kde improvizuje aj s jazzovým hráčom na bicích a perkusiách Jozefom „Dodom“ Šošokom, je prístupná na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=MdyADRQJ6M4>.

Varga sa kontinuálne venoval aj filmovej a scénickej hudbe, z tejto oblasti sa vyníma jeho uchvacujúca intímna hudba k pásmu poézie Karla Kryla *Dvě půle lunety aneb Rebelant o lásce* (1992). Keď si ju Kryl po dokončení prišiel vypočuť do Vargovho bytu, bol dojatý – vraj cítil to isté, ako keď v exile tieto svoje existenciálne jatrivé lúboštné básne písal. K spolupráci s Pavlom Hammelom, Radimom Hladíkom a Kamilom Peterajom sa vrátil na neprávom prehliadanej platni *Všetko je jinak* (1989) a spoločnom košatom albume *Labutie piesne* (1993). Neskôr sa odohrali koncerty prvého comebacku Collegia (1997) a po období hľadania a vyčerpania možností improvizačnej fázy svojej tvorby sa v logike spätného pohybu vychýleného kyvadla vracia k polohe prítomnej už v časoch Collegia.

V snahe o prinavrátenie zmyslu a rehumanizácie neraz len do seba zahľadenej postmodernej babylonizácie hudobných jazykov sa opäť priklonil k sémanticky intertextuálnemu portrétovaniu motívov a diel dejín tzv. vážnej hudby, ku ktorým mal osobný vzťah. Na pôdorysoch viac-menej lakonicky poňatých, no koncíznych etúd sa začal venovať kompozičným metódam ich rekontextualizačného citovania, resp. „derivovania, žánrovej hybridizácie či konverzie“ (V. Godár). Išlo tu v istom zmysle, ako to svojho času v súvislosti s Igorom Stravinským formuloval ruský muzikológ Michail Semjonovič Druskin, o intímne portrétovanie zvolených hudobných modelov. Dokazuje to koncertný program *Solo in concert* (a rovnomenné CD, 2003), v ktorom Varga viedol dialógy s doslovnými alebo transformovanými odkazmi na „záblesky“ hudby Bacha, Vivaldiho, Händela, Beethovena, Chopina, Brahmsa, Debussyho, Šostakoviča – až po obľúbeného Bartóka či poľskú školu sonorizmu, svojho učiteľa Cikquera a i. V konfrontácii nesuplovateľnosti akustického klavíra a sónických možností syntetizátorov, z ktorých vedel

vždy vydolovať sugestívne hrejivé farby, tu máme do čine-  
nia *de facto* s akýmsi Vargovým komorným „mikrokozmom“,  
selektívnym kompendiom jemu blízkej hudby. Jeden z naj-  
významnejších slovenských skladateľov a hudobných teo-  
retikov Vladimír Godár opísal metódy a motivácie uvedenej  
časti jeho tvorby týmito slovami: *„Motivické modely vykres-  
ľujú súradnice Vargovho dialógu s časom. Otvárajú nielen  
historický čas európskej hudby, ale aj čas jeho vlastných dejín,  
otvárajú sa klavírnou Sonatínou z roku 1959. Vargova hudba  
sa pritom navracia nielen k milovaným autorom a skladbám,  
ktorých motívy sa stávajú spúšťačom pre imaginatívnu fantá-  
ziu, ale aj k spomínaným tvorivým princípom európskej hudby,  
ktoré sa zrodili na jej počiatku v období renesancie.*

*Vargov klasicizmus je pritom ďalšou utópiou. Nielen avant-  
gardná hudba amputovala hudbe pamäť, celá spoločnosť  
sa živej hudby úspešne zbavila. Varga ju núti počúvať svojho  
Bacha, Šostakoviča, Cikquera, Góreckého či Bartóka, ktorých  
diktátori novej doby poslali do zabudnutia. Jeho utópiou je  
živá hudba, lebo dialóg môžu viesť iba živí ľudia so živými.  
Naša spoločnosť si napokon amputovala nielen živú hudbu,  
rovnako úspešne sa zbavila aj pravdy, spravodlivosti, statoč-  
nosti a morálky. V týchto oblastiach nemáme nijakého Vargu,  
ktorý by neúnavne viedol donkichotský dialóg s európskymi  
hodnotami sformovanými v dobe renesančnej revolúcie“*  
(Godár, 2017, s. 2 – 3).

Na konci nultých rokov storočia došlo k druhému, už konti-  
nuálnejšiemu a životaschopnejšiemu comebacku Collegia  
Musicum v zostave Frešo, Griglák a Martin Valihora (bicie),  
ktorý vyústil do síce reminiscenčného, no nesmierne pre-  
svedčivo odohraného koncertu v bratislavskom Divadle  
Aréna, ktorý bol publikovaný na DVD a 2LP s názvom  
*Speak, Memory* (2009). Mohlo by sa zdať, a mnohí tomu

uverili, že Varga v posledných rokoch hrá už akoby na istotu. Obnovené Collegium Musicum hrávalo oveľa častejšie (temer až do úplného konca<sup>3</sup>), s časom overeným sólovým koncertným programom brázdil naše i české pódia a s Moyzesovým kvartetom rozšíreným aj o ďalších piatich hráčov na Noneto nahral dva albumy, prinášajúce jeho známe piesne a skladby – avšak v inštrumentácii iných aranžérov. No opäť nečakane prekvapil.

Konkrétne návratom k písaniu partitúr komorných, ba i orchestrálnych diel, avšak miestami priam zarážajúco inej poetiky. Napríklad jeho 2. sláčikové kvarteto, ktoré sa vymyká z dovedty pre Vargu príznačných modálnych idiómov jeho skladateľského rukopisu. Isté menej známe polohy naznačili aj diela uvedené roku 2010 na jeho veľkom profilovom koncerte v Slovenskom rozhlase, 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 – jemu dedikoval aj *Sólo cello pre J. L.* Nie náhodou tento popredný slovenský violončelista pomenoval svoj úspešný medzinárodný hudobný festival *Konvergenzie* – alebo svoju jedinú a cappella skladbu *Ave Maria*. Následne dokončil 3. sláčikové kvarteto, ako aj štvrté v poradí, ktorému dal názov *Quattro Movimenti per 4 archi* (v interpretácii Moyzesovho kvarteta sa nachádza na CD *Marián Varga + Noneto*, 2011), potom *Hymnus* pre 4 violončelá (existuje aj v kratšej verzii ako *Hymnus Stredoeurópskej vysokej školy v Skalici*), *Smútočnú hudbu* in memoriam Ján Langoš pre tri

---

<sup>3</sup> Vargovo verejné koncertné účinkovanie uzavrelo vystúpenie práve s touto legendárnou skupinou 19. apríla 2017 na koncerte k jeho dožitému jubileu 70 rokov v Bratislave.

violončelá a klavír, v neposlednom rade aj *Speak, Memory* pre sláčikové kvarteto.

Koncom roka 2016 mu Vladimír Godár zorganizoval v cykle *Albrechtina – (Ne)známa hudba* koncert komorných diel, kde zazneli mnohé z uvedených skladieb. Dúfajme, že raz budú adekvátne naštudované aj na účely vydania tejto Vargovej tzv. vážnej komornej i orchestrálnej hudby na hudobnom nosiči, ktorý by mohol dôstojne zavrieť jeho úctyhodnú diskografiu. Posmrtné – v roku 2018 – vznikla Spoločnosť Mariána Vargu, ktorá organizuje každoročný spomienkový koncert s vystúpeniami jeho spoluhráčov, ale aj hudobníkov, ktorí sa nechali inšpirovať jeho tvorbou (z prvého z nich vyšlo DVD/CD *Marián Varga 70 + 1, Live* s hudobnými reinterpretáciami Vargovho synovca Jakuba Kudláča, Pjoniho a Moniky Potokárovej, tria Ne:bo:daj s hosťami Janom Kavanom a Gabrielou Vermelho, ako aj Ivy Bittovej s Jozefom Luptákom, Vladislavom Šarišským a sláčikovým kvartetom Konvergencie). Roku 2019 táto spoločnosť vydala cennú audio-/bibliofíliu *Marián Varga: Completed Works I.*, čiže všetkých za života vydaných 16 titulov (nano-vo zmastrovaných pre CD formát) s priloženou 260-stranovou knihou mapujúcou v priereze celý jeho umelecký život. Editorsky ju zostavili Peter Uličný a Jana Vargová, Mariánova manželka, v spolupráci s agilným Jozefom Luptákom. V roku 2020 zas vychádza súbor Vargových juvenilných skladieb a skladbičiek v podobe hudobného zošita pre deti *O chlapcovi, ktorý krotil čertov a našiel krásu*.

Marián Varga bol neuchopiteľná, vnútorne rozporuplná bytosť pohybujúca sa na visutej hrazde nad vlastnými priepasťami, do ktorých neraz spadol, no vždy sa vedel fénixovsky pozviechať a vytvárať jedinečné, nadčasové hudobné diela. Prajne zvedavý, zároveň príznačne nekompromisný,

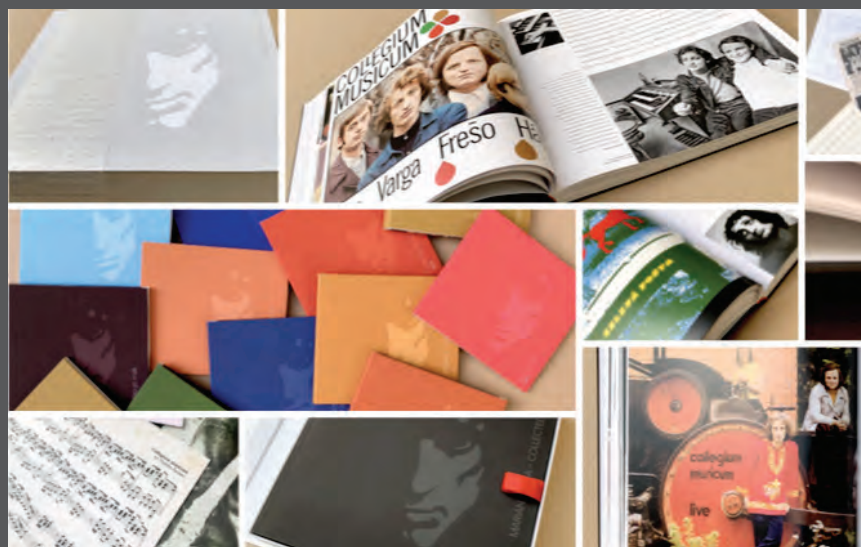
uštípačne vtipný, napriek občasným výstižným vulgarizmom vnútorným založením skryto krehký človek, okrem iného nebývalo sčítaný intelektuál, schopný hudobne i verbálne myslieť usúvzťažňujúco v neskutočných analógiách a provokovať paradoxnými postrehmi a otázkami. Osobitý spôsob jeho hudobného myslenia sa totiž v istom zmysle premietal aj do jeho verbálneho prejavu, konkrétne v tom, ako o veciach hovoril a vedel ich príznačne pomenovať a prekvapivo vypointovať. Moravský skladateľ Jaroslav Šťastný je presvedčený, že tento priemet možno vybadať u každého veľkého hudobníka či skladateľa. Nečudo, že Varga svoju pečať nezaprel v hudbe ani v slove.

Doceniť adekvátne nesmierny význam tvorby Mariána Vargu pre našu nezávislú hudobnú kultúru je úloha, ktorá stojí pred nami i nasledujúcimi generáciami. V Godárovej, už raz citovanej panychíde *Za Mariánom Vargom. Malá elégia* (2017), napísanej po jeho úmrtí, hodnotiac z osobného uhla pohľadu jeho osobnosť a umenie, sa môžeme dočítať: „*Mariánovu umeleckú cestu charakterizujú mnohé vrcholy, no rovnako presne ju charakterizujú aj jeho výhybky, jeho rozhodnutia obísť modly, rozhodnutia zbaviť sa umŕtvujúcej záťaže. Rozhodnutia odísť zo školy, rezignovať na štúdium klavírnej hry, rezignovať na štúdium skladby, rezignovať na kariéru bigbítového pesničkára, artrockového virtuóza, experimentálneho štúdiového vynálezcu či uznávaného lídra kapely. Jeho ‚straty‘ či ‚prehry‘ boli pritom oveľa zjavnejšie ako jeho ‚nálezy‘ či ‚výhry‘. Naša hudobná verejnosť nechápala a ťažko znášala dlhé prestávky, ktoré oddelovali fázy jeho tvorivých premien a ich produkty. Myslím si, že tieto tvorivé prestávky spôsoboval najmä strach zo smrti hudby. Intuitívne ju cítil oveľa skôr ako my; jeho hľadania boli hľadaním života v hudbe, ktorá si má nielen uctiť svojich predkov a oslovovať*





MARIÁN VARGA na PostmutArt Feste 2013, foto: Andrej Plešinský



MARIÁN VARGA: *Collected Works I.*



KVĚTOSLAVA FULIEROVÁ: *Galaxie a Galakoncerty Hommage à Marián Varga*, 2002

*poslucháčov, ale dokáže aj báječne uživiť množstvo šikovných parazitov, páchnucich nekrofíliou“ (Godár, 2017, s. 3).*

Vo filmovom dokumente *Obyvateľ vlastného ostrova* (réžia: M. Hanzlíček, 2010), prinášajúcim zaujímavý vhľad do Vargovej tvorby i života, sa sám na margo rizika prejavovania vnútornej slobody vyjadril, že ak v časoch socializmu bol takýto postoj extrémom, po jeho páde sa podľa neho stal extrémom „na druhú“. Navyše kým pred rokom 1989 bolo podľa neho Slovensko priestorom, kde nebolo možné takmer nič, po Nežnej revolúcii sa stalo krajinou, kde je možné takmer „úplne všetko“... Aj (no nielen) preto sa, mimochodom, ako obdivovateľ Alberta Camusa, vždy cítil v našej kultúre tak trochu „cudzincom“: *„Keď občas v sebe vypnete autopilota každodennosti a snažíte sa o nejakú sebareflexiu, zorientovať samého seba v zmätku svojej existencie, môžete sa niekedy dočkať aj škodoradostnej odpovede. Tak, ako o tom hovorí jeden z mojich najobľúbenejších autorov Albert Camus v ‚Mýte o Sifyfovi‘: ‚Len čo začne myseľ uvažovať o sebe samej, prvé, čo objaví, je protirečenie.‘ Každou skúsenosťou zisťujete, že nič nie je jednoduché, jednoznačné, na nič nejestvujú ľahké odpovede“* (Varga; Rehák, 2017, s. 10). Týka sa to aj pýtania sa na náš vzťah k Vargovej protirečivej osobnosti i k jeho nadčasovej obdivuhodnej hudbe.

## Výberová diskografia

**Collegium musicum:** *Hommage à J. s. Bach/Ulica plná plášťov do dažďa* (EP, Panton, 1970)

**Collegium musicum** (Supraphon, 1971)

**Collegium musicum:** *Konverencie* (Opus, 1971)

**Collegium musicum:** *Collegium musicum Live* (Opus, 1973)

**Marián Varga & Collegium musicum** (Opus, 1975)

**Marián Varga a Collegium musicum:** *Diverencie* (Opus, 1981)

**Collegium musicum:** *Speak, Memory* (Pavian records, 2010)

**Prúdy:** *Zvoňte, zvonky* (Supraphon, 1969)

**Marián Varga & Pavol Hammel:** *Zelená pošta* (Opus, 1972)

**Hammel – Varga – Hladík:** *Na druhom programe sna* (Opus, 1976)

**Marián Varga & Pavol Hammel:** *Všetko je jinak* (Opus, 1989)

**Hammel – Varga – Hladík:** *Labutie piesne* (Monitor Records, 1993)

**Marián Varga:** *Stále tie dni* (Opus, 1984)

**Marián Varga & Vladimír Merta:** *Cestou k.../Stabil – Instabil* (ARTEM, 1992)

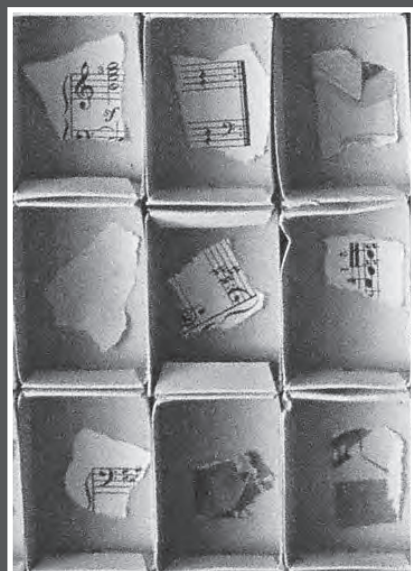
**Karel Kryl:** *Dvě půle lunety aneb Rebelant o lásce* (hudba: Marián Varga, H+H, 1992)

**Marián Varga:** *Solo In Concert* (Ars Nova, 2003)

**Marián Varga & Moyzesovo kvarteto** (Pavian Records, 2006)

**Marián Varga & Noneto** (Pavian Records, 2011)

**Marián Varga:** *Collected Works I.* (Spoločnosť Mariána Vargu v licencií OPUSu, 2019)







## Neprávom prehliadaní

*Nie sú principiálne dobré a zlé zvuky. Každý zvuk je  
zvukom prírody, teda vzhľadom na ňu (a my sme jej súčasťou)  
je každé kvalitatívne hodnotenie zvukov neúnosné.  
(Ich „hodnota“ je rovnaká.) Každý zvuk môže byť súčasťou hudby,  
ide iba o kvalitu a rozsah nášho vnímania.*

*Marcel Strýko*

### Lesní speváci & The Nace – košický underground

Súčasťou príbehu počiatkov konceptuálnej hudby na Slovensku je vznik komunity okolo významného filozofa, hudobníka, maliara a politika **Marcela Strýka** (1955 – 1994), azda najvýznamnejšej osobnosti košického undergroundu za čias socializmu, hoci o undergrounde ako výraznom komunitnom hnutí tzv. druhej, paralelnej (kontra)kultúry sa na Slovensku v porovnaní s českým prostredím nedalo celkom hovoriť. Napriek tomu Strýko dokázal okolo seba sústrediť v neľahkých podmienkach tzv. normalizácie (podľa dostupných prameňov absolvoval temer 300(!) výsluchov tajnej polície, tzv. Štátnej bezpečnosti) zaujímavý okruh umelcov, výtvarníkov, resp. aktivistov. V rôznych privátnych priestoroch, najmä v jeho byte v Košiciach a neskôr na chalupe v Slanskej Hute, spolu s nimi organizoval experimentálne hudobné seansy, komentované náčuvy aj „zakázanej“ hudby 20. storočia, prednášky, výstavy (napríklad *Nacempore* v rokoch 1982 až 1984 u Jána „Hira“ Hirschnera), ktoré však v porovnaní s inými podobnými aktivitami v bývalom Československu mali výraznejšie spirituálny rozmer, čo súviselo so Strýkovou prirodzenou inklináciou k jogínstvu, zen-budhizmu, mysticismu, a to aj kresťanskému, a obdobne orientovanej filozofii, čo v ateisticky orientovanom spoločenskom zriadení bolo vyslovene nežiadúce. V tom si paradoxne dobre rozumel aj s marxistickým ateistom, no veľkým znalcom orientálnej filozofie,

*de facto* s jedným z „guru“ českého undergroundu Egonom Bondym. Multietnický východoslovenský nezávislý a alternatívny underground mal napokon vždy oveľa bližšie k svojmu náprotivku v Prahe než k bratislavskej scéne (čoho dokladom boli časté obojstranné návštevy). Pre priateľa, českého kolegu Mirka Vodrážku, bol Strýko niekto ako „rádžajogový kňaz košického undergroundu“, čím možno postihol aj modalitu jeho ústrednej úlohy v danej komunite. Vydával samizdatovo časopis Trinásta komnata a o. i. inicioval hudobno-zvukové stretnutia, až s priateľmi založil nekonvenčnú skupinu **Lesní speváci & The Nace** (čítaj po slovensky „nás“), do hlavného okruhu ktorej okrem Strýka patrili Ondrej „Bandy“ Jurín, Jozef Furman, Slavomír Sihelník, Ján Hirschner, Vojtech Gettwerth, Milan Maďar, Alexander Sergej Feturka, Erik Groch, Zbyněk Prokop a iní.

Nešlo o v tradičnom zmysle slova hudobné, ale voľné príležitostné zoskupenie, ktoré sa venovalo hudobno-zvukovým happeningom, eventom, spontánnym zvukovým hrám a ich nahrávaniu. Ako spomína Vladimír Merta vo svojom texte *Proč v Čechách neznáme slovenský underground? (Odlišné formy subversivní kultury jako výraz společného odporu)*, hudba Lesných spevákov bol sociologický jav, na ktorý nemožno vzťahovať len estetické kritériá: „Vznikala zdola, na improvizovaných nástrojích. Otvírala i nemuzikantům možnost sebevyjádření, sebeidentifikace. Sdružovala uražené a ponížené, sloužila jako brána, úniková cesta k uvolnění vnitřní tenze, jako zástupná exaltovaná agrese vůči nepostížitelnému teroru. (...) původně sloužila jako tvrdé beranidlo vůči establishmentu“ (Merta, 2020, s. 40). Svedectvo o týchto stretnutích podáva aj výtvarník a experimentálny hudobník, jeden z ich mladších aktérov Zbyněk Prokop: „*Lesní Speváci & The Nace* nebola skupina v tradičnom ponímaní, takže sa nedalo hovoriť o nejakom členstve (...), nešlo o hranie a hudbu

*v klasickom slova zmysle – muzikológovia by túto „produkciiu“ azda zaradili k experimentálnej improvizácii –, no išlo aj o čosi viac. Bolo to najmä hlbšie priateľské a duchovné prepojenie rozdielnych, no rozhladených a otvorených individualít tvoriacich jeden slobodný organizmus, čo ma fascinovalo“* (Prokop; Fujak, 2018, s. 115).

Spomínaný Mirek Vodrážka charakterizuje poetiku zoskupenia nasledovne slovami: *„Filozofie košických undergroundových hudbníků vycházela z jakéhosi taoistického „nezasahování“ do dění světa, tedy ani do procesu vytváření zvuků. Hudba byla podle nich schopností „přírody“ samé, která směřuje k duchu. Umělci se snažili neznásilňovat aktivity přírody nějakými hudebními psychologickými konvencemi a nechali „umelecké ambice přírody“ konat v nás. Základní charakteristikou této improvizace byla živelnost, hravost a silná duchovní až náboženská motivace. Skupina nehrála pro publikum a neměla na rozdíl od většiny oficiálních skupin ani zvláštní potřebu nějakého ohodnocení“* (Vodrážka, 2015, s. 85).<sup>1</sup>

Marcel Strýko napísal roku 1980 svojský manifest zoskupenia Lesní speváci & The Nace, ktorý publikoval pod pseudonymom Ján Potok v Jazzbulletine Jazzovej sekcie v Prahe. S ohľadom na jeho dodnes inšpiratívny, v istom zmysle nadčasový význam – z ktorého ťažko niečo vyselektovať –, ho uvádzam na tomto mieste bez komentárov takmer v plnom znení:

*„Zvuková produkcia skupiny Lesní speváci alebo The Nace (čítaj nás), ako sme sa neskôr premenovali, vznikla vlastne úplne živelné v čase, keď niekoľko ľudí zistilo, že seberealizácia*

---

<sup>1</sup> Slovenské formulácie v citáte M. Vodrážku sú vyjadrenia M. Strýka z jeho knihy *Za vlastný život*. Košice : Nadácia Slavomíra Stračáka, 1996, 212 s. ISBN 80-967492-5-0.

*pomocou zvuku im vyhovuje viac ako pasívne vnímanie hoci aj kvalitnej hudby. Okrem toho sme mali pocit, že neexistuje hudba, ktorá by nám vyhovovala úplne, to znamená, že by nás bola schopná uspokojiť bezo zvyšku. Rozhodli sme sa teda, že takúto hudbu ‚vyrobíme‘ sami. Vlastné rozhodnutie nebolo také podstatné, pretože zvukové produkcie boli v tomto okruhu ľudí pomerne časté. Šlo len o to, aby sme sa konštitovali ako skupina s názvom. Naším zámerom bola teda sebarealizácia, a nie realizácia pre publikum, čo je z hudby dosť zjavné, a aj keď sa niekedy v slovnom sprievode k fiktívnemu publiku obraciame, je to skôr súčasť hry (ironický moment).*

*Na hre alebo nahrávaní sa zúčastňujú spravidla všetci prítomní – niektorí iba sporadicky zasiahnu do toku zvukov, ak cítia potrebu tvorivo prispieť. Samozrejme, aj potlesk, ktorý sa miestami na nahrávkach objavuje, pochádza od nás. Jednoducho, ak sme s hrou spokojní, oceníme sa sami. Nehráme pre publikum ani nepotrebujeme, aby nás hodnotilo. Aj keď radi sprístupníme svoju hudbu okoliu, prejavy nesúhlasu sú nám ľahostajné. Ak sa vám naša hudba nepáči, hrajte si sami.*

*Viackrát sa nám stalo, že nám bola položená otázka, ‚či to myslíme vážne‘. Na základe akých kritérií sa tu však hovorí o vážnom? Pre nás čo je vážne, to je vznešené, čo je vznešené, to je slobodné a sloboda je vždy radostná. Ak mám radosť, myslím to predsa vážne, že ju mám. V tomto zmysle slova je radosť vážna. A my berieme úplne vážne to, že to (hudobné konvencie) neberieme vážne. Máme to šťastie, že teória našej hudby nevznikla ani pred vlastnou produkciou, ani po nej, ale vždy vznikala synchronne ako vedľajší (významom, nie obsahom) produkt. Uvádzame ju tu iba v zhustenej forme, pretože v sebe obsahuje špecifické prvky, ktoré ak je niekto schopný prijať, rozpracuje si ich v sebe sám, ale ak nie, bolo by ďalšie rozvádzanie zbytočné aj pre vás, aj pre Nace.*

*Teda: Sme súčasťou prírody ako čokoľvek a naše schopnosti vnímať hudbu sú vlastne schopnosťami prírody samej, ktorá smeruje k duchu. Taktiež vieme, že nemožno tvrdiť v absolútnom zmysle slova, že vydávame zvuky my. Je jasné, že môžem vydať iba taký zvuk, na ktorý sú dané predpoklady (v nás a nástroji), že tieto predpoklady vznikli iba na základe ďalších predpokladov atď., teda že zvuk vydáva sama príroda a my sme v jej rukách iba nástrojom alebo prostriedkom, pomocou ktorého sa nerealizuje len to, čo sa musí. Jediné, čo by sme mali robiť my, je nezasahovať do toho a neupravovať to, čo v sebe cítime vznikať ako potrebu hudby, aby sme ani umeleckými a podľa možnosti ani psychologickými konvenciami neznásilňovali aktivitu prírody (hudby), aby sme sa stali nestrannými pozorovateľmi a nechali umelecké ambície prírody konať v nás.*

*Umelecká aktivita prírody totiž znamená to, že hmota neguje samu seba v prospech ducha, ktorý vlastne tento pohyb nepriamo vyvolal. Neovplyvňujme teda hudbu ničím, čo je v „našom duchu“, mohli by sme sa mýliť a ona existuje aj tak len preto, aby smerovala k nášmu duchu najčistejšiemu (zbavenému aj potreby čokoľvek „upravovať“). Upravovať by v tomto prípade nepochybne viedlo k ničeniu.*

*Ďalšie tvrdenie: Nie sú principiálne dobré a zlé zvuky. Každý zvuk je zvukom prírody, teda vzhľadom na ňu (a my sme jej súčasťou) je každé kvalitatívne hodnotenie zvukov neúnosné. (Ich „hodnota“ je rovnaká.) Každý zvuk môže byť súčasťou hudby, ide iba o kvalitu a rozsah nášho vnímania. Ak by sme hodnotili zvuk vzhľadom na nás (na našu psychiku), ale ako časovo samostatnú jednotku, mohli by sme konštatovať, že vyhovuje alebo nevyhovuje našej chuti. Lenže žiaden zvuk nie je samostatný a pre nás môže byť krásnym zážitkom aj ukončenie nepríjemného zvuku. Ak by sme napr. rozkúskovali nejakú nám príjemnú hudbu na samostatné zvuky, z ktorých*

*sa skladá, našli by sme v nich mnoho nepríjemných. Ale to len vtedy, ak by stáli samostatne, bez zvukov predchádzajúcich a nasledujúcich. V kontexte skladby sú rovnocenné s inými, lebo sú stavebným prvkom, bez ktorého by celok nebol taký, aký je.*

*Ak nájdete nejaký zvuk, ktorý sa vám aj v rámci skladby javí ako nepríjemný, v rámci širšom možno svoju nízko hodnotnosť stratí, určite však ju stratí v časovom rámci najširšom (život). Vtedy bude rovnako „dobrý“ ako ktorýkoľvek iný. Pri našej hudbe, pokiaľ možno, nehráme na nástrojoch, ale hráme sa s nástrojmi, so zvukmi, čo pokladáme za činnosť, ktorá sa viac blíži k umeniu. Pod pojmom „hrať sa tu, samozrejme, nemyslí nejaká svojvoľná činnosť, ale aktivita, ktorá nie je zväzovaná účelnosťou, utilitárnosťou, snahami o čokoľvek, disciplínou a z toho vyplývajúcimi deformáciami. Má to byť umelecká aktivita čo najmenej závislá od nejakého cieľa, a práve preto smerujúca k cieľu jedinému – k nezávislosti, čistému duchu (...)“ (Strýko, 1980, s. 8 – 9).*

Po novembri 1989 sa Marcel Strýko stal politicky činný, spoluzaložil Občianske fórum v Košiciach a po rozdelení ČSFR a vzniku samostatnej Slovenskej republiky sa radikálne vyhraňoval proti nástupu mečiarovskej politickej garnitúry a nacionalizmu. Čelil rôznym útokom, až sa dostal do úplnej izolácie a po vážnych psychických problémoch zomiera v osamotení na začiatku zimy roku 1994.

Na tvorbu a odkaz Lesných spevákov & The Nace nadväzuje v súčasnosti skupina Global Endemit (s alternatívnymi názvami Black Szabados, The New Nace, Global Endemit, Black Holes – Čarne Džury, The Nace II), ktorú založil Zbyněk Prokop s jedným z pôvodných členov Ondrejom „Bandym“ Jurínom. Hostovali v nej napríklad Juraj Bartusz, Rudolf Sikora, Juraj Vajo, Peter Machajdik, Vlado „Slnko“ Šarišský,



Jonatán Pastirčák alias Pjoni, Jozef Furman, Igor Giboda, Attila Tverďák, Janči „Crazy“ Ferenc a študenti z katedry výtvarných umení a intermédií v Košiciach). O Marcelovi Strýkovi a jeho komunite roku 2020 natočil režisér Jakub Julény film *Komúna*, premietaný o. i. na medzinárodnom festivale Jeden svet, ktorý sa v čase koronakrízy na jeseň tohto roku konal len v on-line/internetovom priestore.

### **Chór vážskych muzikantov – pionieri rockovej alternatívy**

Alternatívne rockové zoskupenia v bývalom socialistickom Československu vznikali už na prelome 70. a 80. rokov 20. storočia, z českého prostredia spomeňme aspoň Extempore Band, MCH Band, projekty Pavla Richtera či Pražský výběr, na Slovensku sa objavovali prvé zoskupenia v prvej polovici ôsmej dekády, ako napr. Maťkovia, Chór vážskych muzikantov, Karpatské chrbáty, Ľahká múza, Bez ladu a skladu a i. Išlo o cennú hudobnú, *de facto* vzdorovitú, neraz protestnú kultúru „svojpomoci“, ktorá sa snažila o iné, vlastné umelecky artikulované postoje v opozícii voči konformite, konvenčnosti, ideologickému nátlaku, neskôr i konzumerizmu.<sup>2</sup> Kým niektoré skupiny sa dostali po istom čase „na výslnie“, a to najmä po roku 1989, iné zostávali trochu v úzadí napriek silnej výpovedi – či už hudobnej, alebo textovej – a predierali sa aj v inak neprajných podmienkach naďalej. Spomedzi vytrvalcov spomeňme uvedené Karpatské chrbáty, no najmä vôbec prvú, už v roku 1980 založenú skupinu **Chór vážskych muzikantov – CHVM** z Trenčína.

Spolužiaci z Gymnázia J. A. Gagarina Miroslav „Pé“ Puna (spev, generátor), Pavol Grman (klávesy, spev), Rastislav „R. A. Stick“ Dobranský (bicie) a Ľuboš „Krtsch“ Dzúrik

---

<sup>2</sup> Viac o rockovej alternatíve u nás pozri Július Fújak & kol.: *Slovenské hudobné alternatívy*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2006.

(basgitaru) najprv len skúšali, až roku 1981 prvýkrát vystúpili ešte pod názvami The We, Yellow Dodo & Co., resp. Weco, keď sa k nim pridali Július „Jébé“ Berith (gitara, spev) a Peter Havier (trúba), a to na koncerte prvého ročníka trenčianskeho festivalu Gypselrock (kde neskoršie začínali aj Bez ladu a skladu). „Chalani“ boli pre svoj „rachot“ a čierne obleky s tmavými okuliarmi v tom čase obvinení z propagácie fašizmu a neboli takmer pripustení k maturite. Po odchode Grmana z kapely ho nahradil Ivan „Hlava“ Drgoň (klávesy, spev) a pribudol aj Roman „Oblak“ Olžbut (gitara, spev) a v iných – rozšírených – zostavách aj Marián Kulich (klarinet, husle), Roman Dzúrik (saxofón, husle), Daniel Pašteka (saxofón, píla) alebo Ján Julény (trombón). Obdobie medzi rokmi 1982 – 1986 patrilo asi k tým tvorivo najplodnejším, navyše CHVM sa dostal do úzkeho kontaktu s Mikolášom Chadimom z MCH Bandu (a jeho samizdatovým vydavateľstvom Fist Records, s ktorým hral na koncertoch Jazzovej sekcie či pomerne často vo vysokoškolskom klube PrimaF, i s Jiřím Prokšom z kapiel Masomlejn, Radegast či Třirýchlostní Pepíček a spolkom Rytmická mládež). To, čo ich spájalo okrem živej hudby, bolo vydávanie vlastných magnetofónových kaziet formou samizdatu; v prípade Trenčanov išlo o založenie nezávislého neoficiálneho, nonprofitného labelu Fukkavica Records v roku 1985 (pomenovaného podľa chaty v obci Fukavica v Trenčianskych Tepliciach), v ktorom sa im podarilo publikovať veľké množstvo dnes už raritných nahrávok nielen slovenských alternatívnych, ale i českých kapiel (okrem vyššie spomenutých to boli Jestě jsme se nedohodli, Garáž, Už jsme doma, Slepé střevo a i.). V tomto čase vznikli albumy *Antimydlová opera* alebo *AIDS*, pričom súčasťou skupiny sa stali aj Peter Kohout (klarinet, saxofóny), Ivan Masarik (spev, husle, klávesy), neskôr i Peter Sedlák (violončelo). CHVM koncertoval u nás i v Čechách na legendárnom pražskom

Rockfeste. Ak by ste chceli pocítiť esenciu alternatívnej rockovej hudby z čias socializmu 80. rokov, máločo by vám ju dokázalo sprostredkovať a sprítomniť lepšie než práve „lo-fi“ kazetové zvukové záznamy či raritné videozáznamy CHVM a iných spriaznených skupín, ktoré vydávali doslova „na kolene“ metódou DIY, s neodmysliteľnou patinou doby. (Apropo: na každom titule z dielne Fukkavica Records je poznámka „copyleft – žiadne právo vyhradené; šírenie tejto nahrávky je vítané!“.)

Po roku 1989 sa aktivity kapely trochu spomalili, na istý čas prestala koncertovať (1992 – 1995), dostala sa však na nórsku kompiláciu *PIIV 7* prinášajúcu ukážky alternatívnej rockovej scény z východnej Európy. Po oživení činnosti CHVM v pôvodnej zostave odohral spoločný koncert s legendárnou skupinou českého undergroundu Plastic People of the Universe a opäť sa stal v istom zmysle hýbateľom trenčianskej nezávislej rockovej scény. Vyústením tvorby kapely sú albumy *Nová doba so starým obsahom* (1995), *Panika* (2000) alebo *Plesniví starci* (2005), *Pank* (2007), *Tunel* (2009), *30 rokov – Live 2010* (obsahujúci 3 CD a 2DVD, 2011), resp. z poslednej dekády napríklad *Bordell* (2015) a *Chliev* (2020). K vrcholom tvorby treba prirátať spoločný koncert so svetovo známymi The Stranglers na festivale Pohoda v roku 2010. V istom zmysle je CHVM utajeným „Rolling Stones“ našej rockovej alternatívy – obdobne ako oni za celý čas trvania si drží jasne rozpoznateľný štýl, ako aj príznačnú kontroverznú poetiku textov. Je škoda, že už 40. výročie(!) svojho trvania si Chór vážskych muzikantov musel pripomenúť pre koronakrízu na jeseň roku 2020 len formou koncertu streamovaného cez internet – avšak stalo sa tak priam alternatívne symbolicky, priamo zo skúšobne, kde sa to všetko preň aj pre našu rockovú alternatívu celé kedysi začalo...

## Pozoruhodní solitéri

Jednou z najzaujímavejších osobností našej hudobnej kultúry takpovediac z okraja jej masmediálneho „nasvietenia“ je gitarista, aranžér a skladateľ **Miloš Železnák** (1967), ktorý už dlhodobo vytvára rôzne diela a hudobné projekty na pomedzí nekonvenčného jazzu, fusion, blues a transžánrového apropriačného pretvárania kultúrneho dedičstva ľudovej hudby v jej autentických podobách. V povedomí zainteresovanej verejnosti je známa jeho spolupráca s prvou dámou slovenského folku Zuzanou Homolovou – jednak v jej triu s huslistom Samom Smetanom, Trojke Zuzany Homolovej (za mienku stojí o. i. pozoruhodný album *Keď vojačik narukoval*, 2018, vytvorený k 100. výročiu konca 1. svetovej vojny), resp. vo duu na jej ostatnom albume *Medzi dvoma prázdnotami* (2014), ktoré Železnák produkoval a koncepčne i aranžérsky vystaval. Za pozoruhodné však treba označiť aj jeho duo s Annou H. Hlaváčovou, ktoré nahralo album *Vtáčiky* (2017) rusínskych, ruských, ukrajinských a čiernohorských ľudových nápevov a piesní (čo v istom zmysle nadväzovalo na iný jeho album *Rusnácke*, 2008) v pútavom šate nových interpretácií. Železnák, ako svojho času „jazz-rockový“ harcovník pôsobiaci v rôznych zoskupeniach ako Cassovia Jazz Quartet alebo No More Jazz, spoluhráč Jany Kociánovej, Petra Lipu, bubeníkov Cyrila Zelenáka, Jozefa „Doda“ Šošoku, Martina Valihoru, klaviristu Pavla Bodnára a i., sa postupne preorientoval na vlastné cesty hľadania iného výrazu v originálnych projektoch. Spomeňme napríklad *Blue (Ž, ako Že blues)* (2011), ale najmä inovatívny album jeho tria *V bezvetří a bezčase* (2015). Miloš Železnák Trio okrem hlavného protagonistu tvoria renomovaní spoluhráči – bubeník Peter Solárik a kontrabasista Róbert Ragan –, pričom v niektorých skladbách hosťuje aj Sláčikové trio Jána Kružliaka ml. a saxofonista Adrián Harvan. Spoločne

vytvorili v intenciách Železnákovej poetiky zvláštne púta-vý hudobný príbeh, inšpirovaný (v buklete CD priloženou) básňou Erika Ondrejčku s rovnomenným titulom: *V bezvetrí a bezčasí*. Jednotlivé „kapitoly“ tohto príbehu navyše nesú názvy podľa jej veršov: *Deň ako stvorený pre návrat, Na sedadle starého autobusu, V smere výbuchu* a i.

Miestami sa tomuto zoskupeniu darí „vyvolávať duchov“ splývania hudby semi-akustického fusion a tzv. vážnej hudby v 70. rokoch (spomeňme napríklad Mahavishnu Orchestra, Zappov projekt *Grand Wazoo* či v československom kontexte *Zvěrokruh* Jiřího Stivína alebo platne jeho bratranca Milana Svobodu), avšak v komornom, sofistikovane novom esprite. Výrazové polohy Železnákovej hry, resp. hudobného myslenia – rovnako i jeho kolegov – sú nesmierne pestré. Tento „mistr tiché gitary“ (V. Merta) je síce v tvarovaní hudobných obrazov úsporný, no práve tým „veľavravný“ – niekedy pripomína spôsobom harmonizácie a vedenia melodických sól do istej miery Allana Holdswortha, avšak bez nadbytočnej ekvilibristiky a exhibovania, pričom implicitne v jeho rukopise cítiť – a to je dištinkatívne príznačné – aj východoslovenskú folklórnu modalitu. Hudobnou inteligenciou konfrontácie rozmanitých úsekov – kolektívnej (neo)jazzovej improvizácie, kontrastne nakomponovaných sláčikových partov snúbiacich sa so sólami saxofónu, resp. kontrabasu alebo osamotených „kontemplácií“ bicích či zvnútorneného akusticko-elektrického gitarového preludovania (v skladbe *Nad lesnou cestou* aj na fretless gitare) – dosahujú Železnák & spol. pôsobivé napätia, ale i rozvláčne uvoľnenia, ktoré vo vzájomnej symbióze občas pôsobia sugestivitou komorných trií Keitha Jarretta či mladého Johna Scofielda.

Spomedzi mnohých Železnákových počinov púta aktuálne na seba pozornosť projekt/skupina Duševné vlastníctvo

(2020), v ktorom sa oddáva o. i. brázdeniu neznámych vôd voľne improvizovanej hudby, ktorú však vsádza do hudobno-zvukového kontextu a koloritu iných žánrov a sónických atmosfér. Tieto priam uhrančivé polohy rozvíjal už v roku 2019 v duu s bubeníkom Jozefom Krúpom na letnom festivale Hevhetia Show Case v Košiciach (vydavateľstvo Hevhetia publikovalo veľkú väčšinou jeho albumov) či počas svojich sólových recitálov. Na novej eponymnej platni Duševného vlastníctva (titul vyšiel výhradne na vinylovej LP platni) je hľadačská poetika in(akostn)ej hudby Železnáka a jeho kolegov rozvinutá v maximálne možnej miere. Samotní hudobníci sú skrytí za pseudonymami al-ashi, Roy Mooch, Jerycho Blakstein a mizele – ide o samotného gitaristu Železnáka, barytónsaxofonistu, resp. a basklarinetistu Erika Rothensteina, kontrabasistu z Pressburger Klezmer Bandu Samuela Alexandra a bubeníka Jána Orišku. Zvukový a hudobný svet, ktorému sa Duševné vlastníctvo oddáva, patrí k najoriginálnejším na našej scéne nezávislej hudby – vzdialene sa dá pripodobniť miestami k „free fusion“ polohám Jeana-Paula Bourellyho, k spojeniu Mirky Křivánkovej & Jiřího Stivína v *Zrcadlení* (1982/1984) či u nás azda k niektorým experimentom tria *Trojcolo:beh fiktivity* (Fujak – Macsovszky – Varso). Uchopiť verbálne špecifickú „klímu“ jednotlivých skladieb nie je ľahké, vyvíjajú sa totiž neraz nepredvídateľne ako „suitový“ hypnotický had, striedajúc rôzne spôsoby prevrstvovania hudobných plánov (pričom tenzia, inokedy symbióza gitary, exotických a perkusívnych nástrojov či basového klarinetu vás vždy prekvapí novými kombináciami). Jednotlivé kompozície zámerne nemajú názvy (sú označené len rímskymi číslami I. – VII.), aby nevyvolávali žiadne „predpísané“ konotácie. V každej z nich sú Železnák a spol. nečakane iní, vybočujúci z radu a očakávaní, súc slobodní tak v muzicírovaní takpovediac „novej



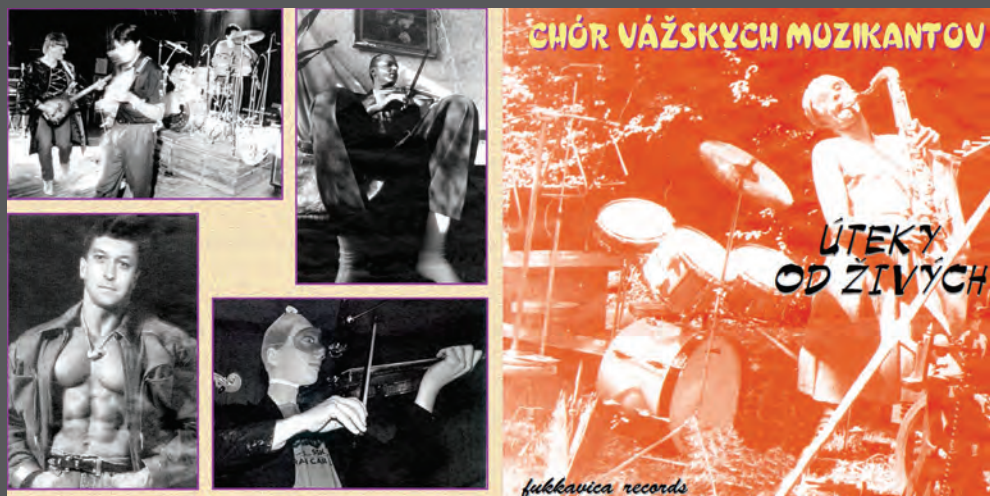
paradigmy“, ako aj v podprahovom, lež zároveň hlbinnom nadväzovaní na rôzne hudobné archaické stopy a vzdialené echá hudobne archetypálnej minulosti. Komprovizácia IV. vyvoláva asociácie pokračovania transpop-jazzového testamentu *Blackstar* Davida Bowieho, track V. sa zas vyznačuje brilantným prelínaním viacerých gitarových kvílení a hlasov. Skladba VI. sa svojím originálnym poňatím vedenia nezávislých hudobných procesov vyrovná špičke nadžánrovej „transjazzovej“, resp. tzv. alternatívnej hudby gitarového komba súčasnosti (Marc Ribot, Nels Cline, Fred Firth). Je znepokojivo fluidná, jej evolučný priebeh ide ako by feldmanovsky neprieč časopriestorovými súradnicami dejúcej sa hudobnej „plastiky“. Záverečná kóda VII. sa po necelých troch minútach experimentovania na spôsob Dereka Baileyho zrazu prehupne do bizarne odľahčeného vyústenia s výrazne ľubozvučnou melodikou, počas ktorej sa kapela hravo „rozpadáva“, aby sa poskladala a stretla na konci v krištáľovej prostote nedopovedanej pointy.

Duševné vlastníctvo charakterizuje samo seba ako „zoskupenie hudobníkov, ktorí si na akékoľvek vlastníctvo duše, obsiahnutej v tejto hudbe, nenárokujú. (...) Spoluautori používajúci tento majetok nehmotnej povahy so súhlasom absolútneho, najvyššieho autora, tvorca či majiteľa všetkého duševného vlastníctva, alebo demiurga, sú z podstaty tohto projektu tiež autormi, tvorcami a majiteľmi duševného vlastníctva a autor je tiež spoluautorom, čím sa kruh uzatvára. (...) Duševné vlastníctvo je hudba miestami experimentálna (napriek tomu, že interpretom príde úplne normálna), miestami jazzová (keďže je to hudba improvizovaná/komprovizovaná a používa aj inštrumentáciu bežnú v jazze) alebo world music, kdesi z ďalekého, ako aj blízkeho východu a severnej Afriky, avšak je bližšie neurčiteľná“ (Duševné vlastníctvo, 2020, s. 1).

Hoci piesňová tvorba **Jána Boleslava Kladiva** (1964) je v kontexte vývoja slovenskej nezávislej alternatívnej hudby už od začiatku 90. rokov pomerne známa a oceňovaná, experimentálnejšie polohy jeho tvorby sú neprávom v úzadí. V oblasti elektronickej, resp. elektroakustickej hudby nadobudol bohaté skúsenosti ešte ako zvukový inžinier a pracovník Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu (*pars pro toto* spomeňme jeho zástoje pri tvorbe legendárnych diel jednej z najvýraznejších postáv našej hudobnej avantgardy 60. rokov Mira Bázlika), pričom svoj cit pre zvuk a jeho tvarovanie – v kontexte musique concrète, ako aj jeho digitálneho generovania a transformácie – vedel tvorivo využiť v mnohých svojich projektoch audiálne nekonvenčného či akuzmatického charakteru. Už v intermedialne-hudobnom diele *Over4tea* (2006) v triu s Martinom Burlasom a Danielom Matejom alebo v duu *Fluff Modulation* s Julom Fajakom (2008) bolo možné vybadať jeho citlivosť pre paradigmaticky inú prácu so zvukom, a to aj vďaka využitiu nových procesuálnych technológií jeho (v neposlednom rade aj sémantického) transponovania. Proces svojej prevažne sólovej tvorby v elektroakustickom médiu, ktorý má aj interaktívnu dimenziu, popisuje slovami: „(...) *začína naprogramovaním súboru v programe MAX/MSP – nazývaného patch. Predstavte si audio lego – máte v ňom k dispozícii elementárne prvky audio procesovania, matematické operátory (logické, aritmetické, generátor náhody), spínače-prepínače, funkcie, časové nástroje – tieto články pospájam podľa umeleckej vízie. Po vytvorení takéhoto súboru prichádza kontakt s reálnym zvukom, buď hrám na hudobnom nástroji (gitare, violončele, klavíri), alebo mám pripravenú štruktúru zvukových nahrávok (terénnych alebo synteticky generovaných).*



LESNÍ SPEVÁCI & THE NACE



Obal albumu CHVM *Úteky od živých*, 1985



MILOŠ ŽELEZŇÁK, foto: Andrea Olejárová



JÁN BOLESLAV KLADIVO, foto: Martina Mlčuchová

*Dochádza k interakcii, k oživeniu programovej štruktúry, pomocou externých ovládačov mením elektronické parametre. Tento autorský audio proces sa javí byť živým organizmom, pretože súbor-patch vytváram s určitou mierou autonómie organizácie hudobného materiálu. Zároveň na vstupe systému reagujem jednak ako hudobný interpret – nástrojom – a ako skladateľ – myslou“ (Kladivo, 2020, s. 1).*

V tomto duchu vyprodukoval väčšinu svojpomocne vydaných, v našich končinách ojedinelých albumov elektroakustickej/akuzmatickej hudby veľmi zvláštnej poetiky, v ktorej sa vôbec nevyhýba introvertnej melodike, ale ani subtílnej práci s elektronickými plochami. Stačí spomenúť napríklad abstraktnú poctu obľúbenému básnikovi Heideggera Friedrichovi Hölderlinovi *Ticho v okne sna* (2010), priam mysticky podmanivé *Podzemné rieky* (2011) alebo originálne zvláštne audiálne poémy *Pure Love* (2012), *Dôstojný život v kozme* (2014) či *Venia* (2014), *irradiated* (2017) a *Klesajúce klenby s TJ Vjugom* (2016). Na ich margo Ľubomír Pavelka napísal, že v nich ide o „(...) zvukovú koláž, v ktorej sa vzájomne prelínajú dva autorské individuálne prístupy: meditatívno-kontemplatívna, melodická poetika s ko(i)mprovizovanými, expresívne ladenými prvkami, konkrétnymi zvukmi, punktualistickými ‚zábleskami‘ či noisovými sonoristickými gestami. Elektronické, akustické, konkrétne zvuky a ‚ticho‘ tu koexistujú v spoločnej symbióze, tvoriac ambientné zvukové plynutia“ (Pavelka, 2016, s. 1). Všetky z uvedených albumov by si zaslúžili väčšiu pozornosť zo strany na súčasnej elektronickej hudbe zainteresovaných komunit, u nás zostáva neprávom už dlhodobo v úzadí – je nepochopiteľné, že na túto elektroakustickú tvorbu Jána Boleslava Kladiva nenájdete v našich hudobných periodikách temer žiadny ohlas či recenziu. Kladivo sa venuje v posledných rokoch aj komprovizačným kolektívnym projektom, v ktorých



vystupuje zo solitérskej pozície. Tým je venovaný priestor v inej časti tejto publikácie (na s. ...).

## **Výberová diskografia a filmové dokumenty**

### **Lesní speváci & The Nace:**

*Divoký východ. Fenomén underground* (filmový dokument, Česká televízia, réžia: Břetislav Rychlík, 2015)

*Komúna. Minulosť je pred nami* (filmový dokument, réžia: Jakub Julény, 2020)

**Chór vážskych muzikantov:** *Dedina Spieva* (Fukkavica records, 1984)

**Chór vážskych muzikantov:** *Plesní starci* (Fukkavica records, 2005)

**Chór vážskych muzikantov:** *30 rokov – Live 2010* (3 CD a 2DVD, Fukkavica records, 2011)

**Chór vážskych muzikantov:** *Chliev* (Fukkavica records, 2020)

**Miloš Železnák:** *Rusnácke* (Hevhetia, 2008)

**Miloš Železnák:** *Blue (Ž, ako Že blues)* (Hevhetia, 2011)

**Miloš Železnák:** *V bezvetří a bezčasí* (Hevhetia, 2015)

**Miloš Železnák & Anna H. Hlaváčová:** *Vtáčiky* (Hevhetia, 2017)

**Duševné vlastníctvo** (LP, Hevhetia, 2020)

**Ján Boleslav Kladivo:** *Error Undefined* (2004)

**Ján Boleslav Kladivo & Juló Fújak:** *Fluff Modulation* (DVD, Vlna, 2008)

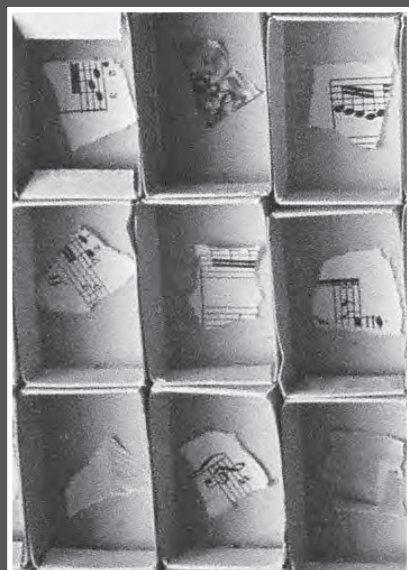
**Ján Boleslav Kladivo:** *Ticho v okne sna* (2010)

**Ján Boleslav Kladivo:** *Podzemné rieky* (2011)

**Ján Boleslav Kladivo:** *Dôstojný život v kozme* (2014)

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







## Experiment a audiálne umenia na samom okraji

*Pamätám sa na cestu trolejbusom, kde som sa rozhodol načúvať jeho elektromagnetickému poľu. Kvílivé sólové melódie sa výrazne pre-rývali s harmonickým drónom. Vodič trolejbusu bol v tom momente pre mňa akýmsi performerom – bez vlastného vedomia mi vytváral hudobný zážitok, podmienený dopravou navôkol, semaformi, ale aj jeho vlastnými rozhodnutiami.*

*Jonáš Gruska*

Položenie si otázky, či v porovnaní s okolitými krajinami existuje na Slovensku nejakou organizačnou bázou podchytená či inštitucionálne zastrešená a podporovaná scéna experimentálnej, improvizovanej hudby či sonic artu, sound artu a súčasných aurálnych umení, nás privedie k prostej odpovedi: síce ako-tak jestvuje, no prežíva s nemalými ťažkosťami. Funkcie chýbajúcej kontinuálnej, týmto druhom nekonvenčnej hudby prajnej platformy a prostredia preberajú u nás na seba skôr nezávislé kultúrne centrá, parciálne niektoré nekonvenčné intermediálne hudobné festivaly, resp. cykly a kluby, ktoré vytvárajú aspoň akú-takú „záchytnú“ sieť ich prezentácie. Na Slovensku sa nezávislá experimentálna hudobná tvorba nikdy nestretávala s hlbším pochopením verejnosti, skôr bola a je vnímaná ako čosi čudné, podivné a trpené, a tak býva vytesnená na samý okraj do večne outsiderskej pozície. S týmito postojmi a reakciami sa stretával už súbor skladateľov našej hudobnej avantgardy 60. rokov Hudba dneška alebo hudobno-intermediálny experimentátor Milan Adamčiak od konca tej istej dekády, ako aj každý, kto odvtedy akokoľvek svojou nekonvenčnou hudbou takpovediac vybočil alebo vyčnieval z radu. Svoje by o podozrievavom až odmietavom vzťahu našej spoločnosti k experimentu vedela povedať aj plejáda slovenských konceptualistov a performerov, ktorých niektoré aktivity mali niekedy či už implicitný, alebo zjavný

rozmer širšie chápanej sónickej hudobnosti – spomeňme aspoň Júliusa Kollera, Ľubomíra Ďurčeka, Alexa Mlynárčika, Petra Meluzina, Dezidera Tótha alias Monogramistu DT, Otisa Lauberta, o často explicitne hudobnoexperimentálne zameranej konceptuálnej dvojici Lengow & *He<sup>ye</sup>rme<sup>ars</sup>* ani nehovoriac.

O to viac udivuje zanovitosť niektorých osobností z rôznych generácií, ktoré sa snažia naďalej možno donkichotsky tvoriť navzdory neprajným podmienkam a udržiavať tak povedomie o tom, že naša krajina nie je zabudnutým, bielym miestom na európskej mape súčasnej nekonvenčnej alternatívnej hudby a audiálnych umení. Vytvárajú tak predpoklady na možné reálne zmeny k lepšiemu. V nasledujúcich riadkoch uveďme aspoň zopár príkladov takýchto vytrvalých nezávislých postojov, ktoré majú charakter tichej rezistencie, koncepcnej pribojnosti alebo brikolérskeho solitérstva.

Neblahou kapitolou našej hudobnej kultúry je aj vzťah našincov ku skladateľom a hudobníkom, ktorí pôsobia dlhodobo v zahraničí buď z exulantských príčin pred rokom 1989, resp. aj po ňom, keď emigrovali z rôznych iných dôvodov súvisiacich s lepším profesijným a umeleckým uplatnením. V porovnaní s inými krajinami máme k týmto osobnostiam, ktoré sa za hranicami dokázali presadiť a uspieť, neraz macošský vzťah. Je smutné, že vo všeobecnom kultúrnom povedomí u nás veľmi málo rezonujú mená takých skladateľiek a skladateľov ako Viera Janárčeková, Iris Szeghy, Róbert Rudolf, Jozef Kolkovič, Peter Machajdík a i., ktorí by si zaslúžili s ohľadom na obdivuhodnú originalitu svojej hudby oveľa väčšiu pozornosť (mnohým z nich sa venoval Vladimír Godár o. i. vo svojej sérii profilových článkov *Hudobka* v časopise Slovo). Ich životné príbehy a vzácna umelecká tvorba sú rôzne, no

na Slovensku sa im často nedostáva patričnej zaslúženej pozornosti, a pokiaľ sa sami nesnažia „doma“ sprítomňovať a pripomínať, bývajú z našej kultúrnej pamäti i aktuálnej umeleckej scény odsúvaní viac-menej na okraj.

Táto situácia by sa dala ilustrovať na ostatne menovanom skladateľovi a hudobníkovi, ktorý sa ju však pokúša zmeniť, **Petrovi Machajdíkovi** (1961), jednej z hlavných postáv našej experimentálnej a alternatívnej hudobnej scény v 80. rokoch a na začiatku 90. rokov minulého storočia. Už v časoch „železnej opony“ živo korešpondoval s takými svetovými skladateľmi ako K.-H. Stockhausen, G. Ligeti, P. Boulez, T. Riley, S. Reich, P. Glass, J. L. Adams, A. Copland či P. Oliverosová. Tí mu nielenže odpovedali, ale aj posielali svoje v tom čase ťažko dostupné nahrávky, knihy a partitúry – v Machajdíkovom bratislavskom byte tak, mimochodom, *de facto* v rámci svojho druhu bytových akcií za socializmu vznikol „krúžok náčuvov“ takmer neznámej progresívnej hudby. Machajdík sa už počas štúdií na Vysokej škole ekonomickej v Bratislave venoval rôznym hudobným experimentom, napríklad vytváraniu hudobných situácií hrou s pingpongovými loptičkami, na začiatku 80. rokov minulého storočia na prijímacích pohovoroch na VŠMU sa zas prezentoval *Kompozíciou pre preparovaný bicykel a klavír* (1979), v tom čase s ňou, samozrejme, nemohol byť prijatý.

V lete roku 1987 Peter Machajdík spolu Michalom Muriom nahrávali v Experimentálnom elektroakustickom štúdiu Slovenského rozhlasu skladbu *Harmony*, inšpirovanú hinduistickou mytológiou, keď sa stretli s Adamčiakom a vzájomne si „padli si do oka“. Z prvých spoločných akcií uvedme účinkovanie v dokumentárnom filme *Sympózium dňa* (réžia: S. Ivaška, 1988) o Adamčiakovej tvorbe, na 1. experimentálnom festivale Transart Communication v Nových Zámkoch (1988), resp. na expozícii Adamčiakovej výstavy

*Suterén* (kurátor: R. Matuščík, 1989), ktorá bola vôbec prvou expozíciou zvukových inštalácií, objektov a nekonvenčných hudobných nástrojov v pivniciach domov v okolí starého sídla bratislavského rozhlasu. *Simultánne improvizácie* zas vznikli z autorskej iniciatívy Rossa Bolletera a Michala Murina, kde účinkoval aj Machajdík, a uskutočnili sa v deň posledného socialistického 1. mája (1989). Išlo o paralelnú akciu v Mlynskej doline v Bratislave, konkrétne v ubytovni Pozemných stavieb, a v austrálskom Perth. Na dvoch miestach zemegule sa v tom istom čase simultánne odohrávali (a aj zvukovo zaznamenávali) kolektívne akustické improvizácie s inventárom a vybavením budov, teda so zábradliami, radiátormi, výťahom, nájdenými zvukovými objektmi, ale i hračkami, preladovaním rádia a pod. To všetko napokon vyústilo do vzniku legendárneho hudobno-intermediálneho, konceptuálneho variabilného telesla Transmusic Comp., ktoré založil Milan Adamčiak práve s Petrom Machajdíkom a Michalom Murinom.

Po pôsobení v ňom odchádza Machajdík v roku 1992 na pol druhu dekády do Berlína, kde získal tvorivé štipendium DAAD Künstlerprogramm. Avšak u nás sa „voda nad ním nezavrela“, keďže neustále komponoval diela i pre našich interpretov a na Slovensko sa pravidelne vracia. Zaujímavé je, že vo svojej tvorbe sa obracia čoraz viac k tradičnejšiemu tonálnemu systému – čo dokladujú o. i. diela na albumoch *Namah* (Hudobný fond, 2008) alebo *Immanent Velvet* (Azyl, 2012) –, pričom jeho kompozície interpretujú významní hudobníci: spomeňme spoluprácu s legendárnym spevákom skupiny Yes Jonom Andersonom, nekonvenčným vokalistom a experimentálnym hudobníkom Davidom Mossom, harfistkou Floraledou Sacchi, violončelistom Pierom Salvatorim, klarinetistom Guidom Arbonellim, klaviristami Danielom Garelom, Ferom Királyom, Mayuko Kida a Dušanom Šujanom,



Icarus Quartetom s huslistom Michalom Paľom, violončelistom Jozefom Luptákom a cimbalistkou Enikö Ginzeri.

Experimentálnejšie polohy, elektroakustické, resp. akuzmatické skladby či zvukové inštalácie sa však z jeho tvorby nevytratili. Aj na spomínanom albume *Namah* sa nachádza komprovizácia signovaná dátumom 05.12.07. Je vytvorená prevrstvovaním terénnych nahrávok rôznych lokalít v Pensylvánii, Perugii, Ulrichsbergu, Bratislave (v časovom rozmedzí rokov 1994 – 2007), záznamov Stockhausenovho hlasu a hudobných partov v podaní David Mossa, Guida Arbonelliho a Machajdíkovho syna Samuela. Na margo skladby autor povedal: *„Metóda prevrstvenia časovo rôznych nahrávok má pre mňa nesmierne čaro najmä v tom, že sa vďaka nej výsledný zvuk zbavuje sterility bežných moderných štúdiových nahrávok. Mám vzťah k šumu, či už lístia stromov, alebo mora. Počujem v ňom život, dýchanie, prevrstvovanie rozličných elementov bytia. (...)*

*Piateho decembra 2007 zomrel môj veľký učiteľ, pionier elektronickej hudby Karlheinz Stockhausen, jedna z najkontroverznejších osobností povojnovej hudby. (...) Svojou viac než päťdesiatročnou hudobnou tvorbou ovplyvnil niekoľko generácií hudobníkov rôznych žánrov, či už ide o členov skupín The Beatles, Pink Floyd, Grateful Dead, nezabudnuteľného Franka Zappu, Davida Bowieho, Björk, džezmenov Milesa Davisa, Cecila Taylora a mnohých ďalších. Pred rokom 1989 mi Stockhausen posielal knihy, partitúry a nahrávky svojich diel, takže som mal možnosť bližšie sa oboznámiť s jeho prácou. Myslím si, že niektoré z jeho kompozícií, predovšetkým zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, patria k tomu najlepšiemu, čo bolo v druhej polovici 20. storočia napísané. Skladba bola realizovaná ako pocta Stockhausenovi až po jeho smrti a sú v nej použité autentické ukážky prednášok a úvah o hudbe*

*a zvuku tohto veľkého skladateľa...”* (Machajdík; Fujak, 2018, s. 89 – 90).

Machajdík je o. i. autorom veľmi zaujímavých diel tzv. radio artu, resp. elektroakustických, akuzmatických skladieb, spomedzi ktorých môžeme spomenúť aspoň experimentálne pásma *The Healing Heating* (2005) alebo *Slyší e mě obře? no?* (2013), vytvorené na objednávku projektu R(a)dio(custica) Českého rozhlasu Vltava, *The Marathon* (2007) pre Festival of Electronic Music v japonskej Osake, *Tolleranza* (2016) a i. Rovnako z portfólia jeho tvorby nevymizli pozoruhodné zvukové inštalácie ako *Hannahver* (2003), *Waters and Cages* (2012), vytvorené k storočnici Johna Cagea, *Belianka* (2015), resp. živé hudobné performancie ako nekonvenčného gitaristu dotvárajúceho súčasný tanec Petry Fornayovej.

V kontexte jeho experimentálnejšej a komplementárne i tonálne konvenčnejšej tvorby je zaujímavé, že oba tieto póly spája moment hľadania a nachádzania hudby – obrazne povedané – v priestore ticha „medzi nádychom a výdychom“. Sám v tomto zmysle hovorí: „Už dlhšie sa venujem skúmaniu doznievania jednoduchých súzvukov. Proces, keď sa zvuky strácajú, ale priestor, v ktorom zanikajú, je ešte stále nabitý ich energiou, sa pokúšam zakomponovať i do väčšiny mojich skladieb. Slová výdych a nádych sú z tohto pohľadu úplne namieste. Pri tvorbe hudby totiž naozaj pracujem s tempom môjho vlastného dychu a oddávam mu všetky tóny, zvuky a hluky, ktoré mnou v danom okamihu prenikajú. Jednou z mojich prvých kompozícií, napísaných touto metódou, bola skladba s viac než výstižným názvom *Dýchanie dychu*“ (tamže, s. 91 – 92).

Pre úplnosť treba uviesť, že Machajdík sa okrem svojej umeleckej tvorby venuje aj organizačnej činnosti: dlhodo- bo na medzinárodnom festivale Genius Loci v Levoči, v koncertnom cykle Hudba u Fullu v Ružomberku, od roku 2011

je kurátorom medzinárodného bienále zvukového umenia Sound City Days a dramaturgom festivalu Soundart vs. Nu Dance. Je čínorodý aj pedagogicky (vyučuje kompozíciu, zvukové umenie, kultúrny manažment, dejiny súčasnej hudby a moderného umenia) a príležitostne publikuje články, reportáže z hudobných festivalov a recenzie (v periodikách Hudobný život, Vlna, ako i v zahraničí).

Skladateľ, hudobník, dramaturg a organizátor i pedagóg **Daniel Matej** (1963) je bezpochyby jednou z najvýraznejších postáv našej „inej“ hudby na Slovensku. Zakladateľ mnohých dôležitých iniciatív, viacerých hudobných nekonvenčných telies a zoskupení – VENI ensemble, VENI academy, appendix CONSORT, improvizačné Vapori del cuore, Mi-65, Don@u.com – mal a má výrazný vplyv na dianie v našej súčasnej tzv. vážnej hudbe, ale aj na ko(i)mprovizačnej, experimentálnej scéne. Neprehliadnuteľný je v našich končinách aj výnimočný medzinárodný festival Večery novej hudby, ktorý kurátorsky kreoval od roku 1990 po celý čas jeho existencie (po ňom máva svoj podiel aj na Melos-Étos a i.).

O mnohom svedčí aj to, že spolupracoval s rôznorodými významnými osobnosťami našej i zahraničnej scény – vrátane Milana Adamčiaka, Martina Burlasa, Jána Boleslava Kladiva, Louisa Andriessena, Jona Rosa a i. –, resp. bol vždy schopný okolo seba koncentrovať vo viacerých generáciách energiu a chuť tvoriť a interpretovať novú hudbu či už prísne komponovanú, alebo otvorenú náhode a indeterministickým princípom, prípadne riadenej či dirigovanej kolektívnej improvizácii. Aj v jeho prípade sa však u nás dá hovoriť o istej alienizácii: *„Ja si niekedy na Slovensku tiež tak pripadám ako mimoň. Je mi to tu trochu malé. Robíme veci, ktoré majú vonku odozvu, ale tu im nerozumie ani väčšina ľudí z umeleckého prostredia“* (Matej; Akácsová, 2019,

s. 3). Poetiku jeho hudobnej tvorby vystihol v medailóne Vladimír Godár: „Ak sa Matej vo svojich začiatkoch identifikoval s tvorivými ideálmi popredných predstaviteľov hudobnej postmoderny, tak celý jeho ďalší vývoj predstavuje radikálne odmietnutie akejkoľvek jednoznačnej tradície a jeho tvorba prostredníctvom metódy ‚ozvlášťňovania‘ smeruje k syntetickým tvarom, ktoré len ťažko možno stotožňovať s jestvujúcimi tvorivými orientáciami. Pri hľadaní ho inšpirovali najmä „osamelí vlci“ hudby 20. storočia (E. Satie, Ch. Ives, J. Cage), a preto sa kompozičná ‚neopakovateľnosť‘ stala Matejovou konštantou. Konkrétny kompozičný prejav je syntézou tvorivej idey (resp. kompozičného ideálu) a konkretizácie, ktorá sa formuje v úzkej väzbe na živý zvuk (live performance, tvorba v štúdiu) i na konkrétneho interpreta a jeho interpretačné dispozície. Svoje kompozičné východiská hľadá v konkrétnom materiáli (napríklad barokový motív, rockový riff, gospel), ktorý transformuje či ‚recykluje‘ do novej podoby, ktorá máva často variantný charakter (skladby jestvujúce vo viacerých verziách či skladby dotvárané počas predvedenia). Novátorský imperatív sa uňho vzťahuje na všetky parametre skladby, počnúc artikuláciou až po architektoniku času. Výsledný tvar je tak syntézou východiskových prefabrikátov (ktoré umožňujú nahliadnuť do autorových hudobných záľub a ideálov) a transformačného procesu, v ktorom kompozičné východiská nadobúdajú novú funkciu i význam“ (Godár, 1998, s. 188).

Príznakové charakteristiky, akými sú snaha o neopakovanie sa, hudobná „recyklácia prefabrikátov“ a v istom zmysle „crossoverová“ transverzalita, robia z Daniela Mateja postmoderného skladateľa *sui generis*, ktorý sa vyznačuje príznačným rukopisom nečakaných riešení bez ohľadu na žáner a štýlové koordináty. Dokladajú to aj mnohé jeho vydané albumy, z ktorých do korpusu našej nekonvenčnej hudby patria napríklad profilové tituly *Schneller, weiter*

*höher* (2006) a *Memories of You* (2015), rôzne CD telesa VENI ensemble – od prvých (1990, 1992) cez Bratislava Veni ensemble (2008) až po ostatný výročný album VENI 30 (2019) –, ďalej VENI academy: *Rolling Tones/In Zarter Bewegung* (2013), nahrávky situačne improvizačného súboru Vapor del cuore v rozpätí dvoch dekád od *Mikrokozmu* (2000) až po *Themes and Variations* (2020), ktoré obsahujú v retrospektívnom výbere jeho kooperáciu s takými prominentnými hosťami ako Jon Rose, Otomo Yoshihide, John Oswald, Jean-Marc Montera, Anne La Berge, Hilary Jeffery a Norbert Moslang. Z uvedeného výpočtu aktivít, ku ktorým treba pripočítať aj muzikologické a publicistické texty, je zrejmé, že záber a dosah Matejových aktivít je značný a – čo je obzvlášť dôležité – prebúdza nimi záujem o novú, inú hudbu a súčasné audiálne umenia aj u zástupcov mladších generácií, ktoré sa k nemu dodnes hlásia.

**Jonáš Gruska** (1990), nekonvenčný skladateľ, intermediálny umelec a hudobník alebo, ako sám seba označuje, „zvukový entuziasta a terénny nahrávač“, patrí k najzaujímavejším postavám súčasného stredoeurópskeho sonic & sound artu. Tvorca experimentálnych sónických inštalácií, audiálne inscenovaných eventov a intermediálnych projektov prekvapuje temer v každom svojom počine mierou invencie, a to v pomerne radikálnom uchopení média zvuku. Študoval na Institute of Sonology v holandskom Haagu a v Hudobnej akadémii v Krakove, kde spolupracoval o. i. s nestorom tamojšej experimentálnej hudobnej scény Marekom Choloniewskim. Hudobne sa orientuje na svet až „chaoticky“ polymetrických rytmov, na rôzne netemperované, nekonvenčné ladenia, ale primárne na psychoakustické vlastnosti, výraz a vplyv samotnej fenomenality zvukov a tzv. terénnych zvukových nahrávok, čo rád apropruje

vo svojich umeleckých výstupoch. Sú nimi napríklad spomenuté zvukové inštalácie, avšak poväčšine v jedinečnom site-specific kontexte, pri ktorých využíva rôzne analógové i digitálne technológie.

Na prvom mieste je u neho vždy priamy živý dotyk s „tkanivom“ konkrétneho zvuku, jeho fascinujúcou textúrou, či už je generovaný elektronicky, alebo je „uložený“ v konkrétnom prostredí. Ako šikovný brikolér vyvinul Elektrosľuch a Priezor – čiže zariadenie, resp. anténu elektromagnetického načúvania, (mikro)Uši – citlivé všesmerové mikrofóny, zachytávajúce mikrozvuky, ale aj Jono – experimentálny softvérový nástroj inšpirovaný modulárnym syntetizátorom. O samotnom rozmere elektromagnetických rezonancií Gruska hovorí: *„Už nejaký čas sa venujem fenoménu elektromagnetickej dimenzie našej reality. V nadväznosti na tvorbu ľudí ako Chris Galarreta alebo Christina Kubisch som zostrojil Elektrosľuch, open-source zariadenie určené na zvukový prienik k elektromagnetickým vlnám. Odtedy nimi neprestávam byť fascinovaný. Odkrývanie tejto skrytej zložky reality je pre mňa v určitom zmysle výskum a verím, že sa podobne cítiť aj ľudia, s ktorými túto technológiu zdieľam. Spoločne skúmajme svet skrz túto špeciálnu prizmu a zdieľame naše nálezy. Nepotrebuje veľa slov, zvuk je komunikačné médium a uši (a k nim pripojené ústrojenstvo) sú výborné analyzátory – vedia rozložiť jednu súvislú vibráciu ušného bubienka na pole rozmanitých a hlavne zdanlivo nezávislých zvukových štruktúr.*

*Elektromagnetická realita je dnes v mestskom prostredí extrémne bohatá a zahustená. Elektronika vôkol nás generuje svoju špecifickú auru – niekedy monotónne uspávajúcu, inokedy husto rytmickú, až melodickú. Elektromagnetické pole je väčšinou vedľajší produkt ich funkcie, a tým pádom sa mu (až na bezpečnostné opatrenia) neprikladá veľká váha. Avšak ak ho začneme počúvať, staneme sa poslucháčmi*

ich (častokrát) nikdy nekončiaceho performance. Počúvané elektronické zariadenie nebolo navrhnuté s týmto účelom, ale jeho konštruktér sa tak pre nás stáva akýmsi skladateľom (...)" (Gruska, 2018, s. 2).

Jonáš Gruska rád realizuje rôzne zvukové intervencie vo verejnom priestore, usporadúva interaktívne tvorivé workshopy súčasného audiálneho umenia, vystupuje a prezentuje svoje diela pomerne často nielen u nás, no azda ešte viac v zahraničí, takmer v celej Európe. V roku 2011 založil vlastné nezávislé, neziskové vydavateľstvo LOM zamerané na východo-/stredoeurópske experimentálne umenie a hudbu, pričom o rok neskôr inicioval vznik obdobne zameraného „outdoorového“ festivalu ZVUK. V neposlednom rade je zaujímavé a azda aj pre jeho umelecké hľadačstvo vonkoncom nie náhodné, že tak ako John Cage aj Gruska je vášnivý mykológ. Posledné dva roky začal organizovať akciu mykoLom a pripravuje aj zasvätenú (fotograficky priam umeleckú) knihu *Huba* a obdobne zameranú publikáciu pre Mestské lesy Bratislava.

Z jeho sofistikovaných zvukovo-intermediálnych inštalácií uvedme napríklad sériu *Site Specific Resonances* I. až V. (2012 – 2016, pre ventilačné systémy na psychiatrickom oddelení v Prahe alebo na viedenskej pošte, pre železné dvere v Zlíne a pod.), *Radiátory* (2016, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlave), *Pokus 0* (2017, pre interferenčné frekvencie plechových plátov v Meetfactory v Prahe), *Riečne* v spolupráci s Alexandrou Cihanovskou Machovou (2017, situačná dekontextualizácia zvukov v starých slnečných kúpeľoch Luhačovice), *02/52492984* (2018, pre telefónne slúchadlá, navodzujúc kontext nostalgie tradičnej telekomunikácie; Galerie Hovorny v Opave) alebo *Triaxiálny magnetický spev* (2018, s triaxiálnou magnetickou anténou hľadajúcou božskú Axis Mundi; Galéria Plusmínus v Žiline).



K tomu prirátajme publikované zvukové terénne nahrávky ako *Kvílenia Bratislavy* (2015), *Zvuky Slovaftu* (2015), *Chočské vrchy a doliny* (2016) alebo *Federovo* (2018). Gruska je aj autorom veľkorysého projektu *Lúky* (2015), z časti odskúšaného pôvodne vo veľkom sile opusteného cukrovaru v Rimavskej Sobote v rámci projektu Ruiny so speváčkami folklóru (o. i. aj s etnomuzikologičkou Janou Ambrózovou z tria Ne:bo:daj), uvedeného v Nástupišti 1 – 12, centre súčasnej kultúry v Topoľčanoch. Terénne nahrávky z projektu nájdete na albume *Spevy* (2017). Pre úplnosť dodajme, že Jonáš Gruska vytvoril aj projekt *Automaton* (2017), kolekciu laserom gravírovaných výtvarných grafičiek vytvorenú algoritmom (výťažok z neho putoval na podporu občianskeho združenia Vagus, ktoré resocializačne pracuje s bezdomovcami).

K ďalším povšimnutiahodným aktérom v oblasti našich experimentálne poňatých audiálnych, resp. aurálnych umení možno zaradiť hudobníka, sound artového umelca, organizátora, dramaturga a muzikológa **Slava Krekoviča** (1977). Je o. i. autorom akuzmatickej štúdie *Kurzwellen mit Fragezeiche* (2014, pre spomínaný formát R(a)dio(custica) v Prahe), vo svojich skladbách a performanciách využíva o. i. umelú neurónovú sieť MDRNN napojenú na gestikuláciu performeru alebo rôzne funkcie smartfónu (napríklad akcelerometer, interaktívna multidotyková obrazovka a i.) ako zdroje generovania a ovládania elektronických zvukov. Vytvoril u nás rôzne bázy experimentálnej hudby – okrem významného festivalu NEXT (pozri s. ...) aj internetovú databázu experimentálnych hudobných projektov na Slovensku Kraa.sk, v oblasti audiálnych umení je čínorodý ako tvorca medzinárodných umeleckých a organizačných sietí.



PETER MACHAJDÍK, foto: Lucia Vadelová



DANIEL MATEJ diriguje VENI Academy, Muzički Biennale, Zagreb, 2015



JONÁŠ GRUSKA, foto: Pieter Kers



SLAVO KREKOVIČ, foto: kraa.sk

Nemali by sme zabúdať ani na dlhoročné úsilie bývalého riaditeľa legendárneho Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave, zvukového inžiniera a skladateľa **Juraja Ďuriša** (1954), ktorý podporuje a zviditeľňuje oblasti sonic artu a sound artu mediálne i organizačne. K našim soundartovým autorom patria aj Fero Király, Jakub Juhás, Boris Vaitovič, Zbyněk Prokop či Tj Vjuga, ktorí sa venujú nielen terénnym nahrávkam, experimentálnej elektronike, zvukovým inštaláciám, ale aj apropiácii tzv. sónických fotografií alebo vytváraniu konceptuálnych hudobnozvukových sôch.

Napriek tomu, že iniciatívam spomenutých osobností v domácom prostredí veľmi „ružne nekvitnú“, už len z tohto sondážneho výpočtu vidno, že možnosti ich tvorivej imaginácie vtelenej do umeleckých projektov sa zdajú byť bezhraničné.

### **Výberová diskografia**

**Peter Machajdík:** *Soundscapes, Electro-acoustic and Computer Music* (2003)

**Peter Machajdík:** *The Healing Heating*. In: *R(a)dio(custica) Selected* (Český rozhlas, 2008)

**Peter Machajdík:** *05.12.07*. In: *Namah* (Hudobný fond, 2008)

**Peter Machajdík:** *Inside the Tree*. *Piero Salvatori & Floraleda Sacchi play Peter Machajdík* (Amadeus Arte, 2011)

**Daniel Matej:** *Schneller, weiter, höher* (Hudobný fond, 2006)

**Daniel Matej:** *Memories of You* (Hudobný fond, 2015)

**VENI** (Globus International, 1990)

**VENI ensemble** (Slovenský hudobný fond, 1992)

**Bratislava VENI ensemble** (Hevhetia, 2008)

**VENI 30** (Hudobný fond, 2019)

**Vapori del Cuore:** *Mikrokozmos* (Atrakt Art, 2000)

**Vapori del Cuore & A. Zimmerlin, G. Müller:** *Alpine Songs. Refrains/Point Zero* (Atrakt Art, 2003.)

**Vapori del Cuore:** *Themes and Variations* (Real Music House, 2020)

**Jonáš Gruska:** *Nočné oscilácie pre jedného* (LOM, 2012)

**Jonáš Gruska:** *Site Specific Resonances II* (LOM, 2013)

**Jonáš Gruska:** *Солнце* (2014)

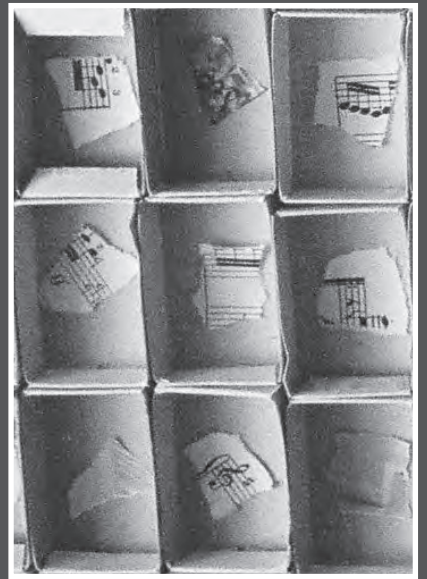
**Jonáš Gruska:** *Kvílenia Bratislavy* (Sonospace, 2015)

**Jonáš Gruska:** *Spevy* (LOM, 2017)

**Jonáš Gruska:** *Žaburina* (LOM, 2018)

**Slavo Krekovič:** *Eventually*. In: *Short Circuit – Mozaika* (Hudobné centrum, 2010)

**Shibuya Motors:** *Furrows of the Night* (Signals from Arkaim, 2014)







## Nástup hudobnej generácie Y

*V hudbe tiež vznikajú „jadrové bomby“. Sú to však tie okamihy experimentu, ktoré na chvíľu zlomia zaužívanú mentálnu tektonickú dosku toho, čo ľudia nepočuli v danom regióne. (...) Pokiaľ vás kontaminujú tým správnym spôsobom, tak máte chuť ďalej pokračovať v objavovaní.*

*Miro Tóth*

Uplynulé dve dekády 21. storočia sú dokladom nielen úspešného pokračovania tvorby mnohých predstaviteľov slovenských hudobných alternatív tzv. generácie X, ktorých aktivity môžeme datovať už od začiatku či priebehu 80. rokov minulého storočia (Martin Burlas, Peter Machajdík, Dano Matej, Peter Zagar, Ľubomír Burgr, Marek Piaček a i.), ale vo svojej mnohorakosti a pluralite neskorej postmodernej aj neprehliadnuteľných hodnotných diel nových tvárí z tzv. generácie Y (tých, ktorí sa narodili po roku 1980). Ukazuje sa, že v neprebernej globálnej ponuke originálnych prúdov súčasnej nekonvenčnej, alternatívnej a nezávislej hudobnej kultúry sa aj na Slovensku objavili osobnosti, ktorých umenie presahuje svojím významom lokálny charakter. Pristavím sa pri štyroch z nich, z ktorých každá vo svojej hudbe uplatňuje inú, svojbytnú líniu a kreuje autenticky vlastnú inakostnú poetiku.

**David Kollar** (1983), gitarista a skladateľ, patrí dnes medzi neprehliadnuteľné osobnosti progresívnej hudby žánrovo a taxonomicky len približne vymedzenej oblasťou post-rocku, digitálne elektronického ambientu, noise music a nekonvenčnej scénickej divadelnej a filmovej hudby neraz v komplementárnom, ale i komprovizačnom kontexte. V druhej dekáde 21. storočia vytvoril niekoľko ťažiskových albumov a diel, na ktorých spolupracoval s plejádou

svetových osobností súčasnej hudby – spomeňme aspoň Eivinda Aarseta, Gerga Borlaia, Pata Mastelotta z King Crimson, Arveho Henriksena, Christiana Fennesza či Erika Truffaza. Z jeho vskutku rozsiahlej tvorby filmovej hudby spomeňme aspoň spoluprácu so skupinou ruských filmárov kontroverzného umeleckého zoskupenia Kovebo režisérovi Erika Bošnaka a Michaila Verneru – výňatky z tejto etapy zachytáva Kollarovo CD *Film Soundtrack and Ideas* (Hevhetia 2010) – alebo hudbu k úspešným, vzdorovito provokujúcim filmom *Comeback* (2014) a *Cooltura* (2016) režiséra Mira Rema, *Stanko* (2016) režiséra Rastislava Boroša a *Punk je hned!* (2019) režiséra Jura Šlauku, za hudbu ku ktorému získal Kollar prestížne ocenenie Slnko v sieti (2020). Vo všetkých prípadoch, hoci išlo o rozmanité spracovania odlišných tém, David Kollar prejavil vždy osobitú citlivosť pre znásobovanie a komplementárne dokresľovanie ich špecifickej obrazovo-pohybovej poetiky. O tom, aký presvedčivý dokáže byť ako skladateľ scénickej hudby, by vás mohol presvedčiť jeho vklad do intermediálneho projektu *Animal Exitus* českej umeleckej skupiny fyzického, experimentálneho a tanečného divadla Spitfire Company (2016).

V portfóliu jeho sólovej tvorby zaujíma osobitú miesto *The Son* (Hevhetia, 2013). Ide o zvláštny, introvertný i suggestívny album, v programovosti inšpirácie vyslovene jatrivý a vyslovene osobitý – a to aj v kontexte nahrávok iných slovenských nekonvenčných sólových gitaristov Miloša Železnáka, Daniela Salontaya, Andreja Šebana, či Petra „Varsa“ Varsavika. V porovnaní s nimi ide David Kollar na tejto platni v istom zmysle inam. Jeho výrazový a elektronicky sonoristický artikulačný slovník sa tu pohybuje v širokom rozpätí využitia osvojených, rovnako i krajne nezvyčajných techník, pričom ich využíva cielene, v tomto prípade v rámci istého zámerného koncepcného rámca. Ak som spomenul

programovosť, mal som na mysli na obale CD Kollarom priamo priznanú prežitú traumou z ochorenia a operácie jeho malého syna, ktorú katarzne, čiže „transgresívne“ terapeuticky pretavil do hudby vzájomne disparátnych, no vo výsledku súdržných trinástich trackov.

Kollar tu veľmi zaujímavo, komprovizačne prekvapivo a presne narába so svojím nástrojom (majúc v jeho korpuse zabudovaný mikrofón), ako aj celým elektro-digitálnym príslušenstvom. Pri plnom vedomí, že väčšina z idiémov elektrickej gitary sa už na konci 20. storočia vyčerpala, nesmeruje za každú cenu k originálne invenčným riešeniam, ale k triezvym, pôsobivým, atmosféru vytvárajúcim plochám – tie nadobúdajú podobu buď sónickej brutality či priliehavej kvázi computerovej elektroniky, alebo prevažujúcich rozplývavých, nevťieravo lyrických, miestami temer frippovských ambientov. Avšak na *The Son* je podstatné ešte niečo iné. Popri prevrstvovaní zvukov elektrickej gitary tu Kollar využíva veľmi invenčne rôzne poruchové „stavy“ nástroja prepojeného so živou (analogovou i digitálnou) elektronikou. Provokatívne, no pritom sémanticky i hudobne úplne logicky si privlastňuje, apropriačne transformuje zvuky nemocničných prístrojov, ich pípanie, škrikanie, bzukot alebo akustické skraty (inak ich vnímame, keď je na ne napojené naše telo alebo telá našich blízkych, inak z tepla obývačky pri televíznych seriáloch z nemocničného prostredia...). Transponuje ich v novom kontexte do svojich (anti)sól (napríklad v skladbe *Today at 18:00*) alebo znepokojivých zvukových šmúh i rytmických patternov (industriálna *Fragmented Self*). To neznamená, že upúšťa od vytvárania svojho rozpoznateľného gitarového rukopisu, aj keď občas „píše iným perom“ („máča v atramentoch“ Eivinda Aarseta či Dereka Baileyho, epizodicky možno i Michala Pavlíčka). Na projekte sa epizodicky, no veľmi sugestívne mihne aj

spev českej speváčky Lenky Dusilovej v kontraste s trochu sentimentálne pôsobiacim trackom *Mother Imploring Sight* s hlasom Indie Czajkowskej z Poľska. Dielo vo svojej ťaživosti vyvažuje záverečná vtipná terénna nahrávka z detského dvora s chlapcom cvičiacim na trúbke pod dohľadom nespokojného učiteľa.

Ako dôkaz Kollarovho vyzrievania a osobitého prenikania do vyšších poschodí medzinárodnej scény spomeňme rok nato založené výnimočné zoskupenie postindustriálneho progresívneho rocku KOMARA (2014), ktorého súčasťou sa okrem neho na zvyčajnom poste gitaristu stali legendárny americký bubeník Pat Mastelotto (King Crimson) a taliansky trubkár Paolo Raineri (ktorý o. i. hráva s Kollarom aj v zoskupení The Blessed Beat). Výsledkom ich spolupráce je originálny eponymný album *Komara* (Hevhetia, 2015) s „hororovým“ výtvarným motívom na obale od Adama Jonesa (Tool). V roku 2017 si ho na svoj sólový projekt *To The Bone* ako hosťa prizval Steve Wilson, stálica svetového progresívneho rocku, v dvoch skladbách: *Detonation* a *Song of I*. (Wilsonov album sa dostal na 1. miesto rebríčka vo Veľkej Británii). Po ďalšom osobitom profilovom titule *Notes from the Underground* (Hevhetia, 2017), ktorý vytváral v čase vyrovnávania sa s vážnym ochorením svojho priateľa Lukáša Halického – pričom sa nechal inšpirovať aj *Zápisníkmi z podzemia* F. M. Dostojevského –, prichádza Kollar v ostatnom čase hneď s dvoma pozoruhodnými počínmi.

Prvým z nich je spoločný projekt s hviezdou súčasného severského jazzu, nórsym trubkárom a spevákom Arvem Henriksenom (o. i. lídrom medzinárodne renomovaného zoskupenia Supersilent) s názvom *Illusions from a Separate World* (Hevhetia, 2018). Ide o hudobne ojedinelé stretnutie dvoch originálnych osobností súčasnej hudby, ktorých muzikálne transžánrový, multidimenzionálny dialóg prináša

veľkorysé, prežiarené, ale i znepokojivo potemnelé éterické plochy, ako aj introvertné ponory do rozmanitých (len zdánlivo separovaných) svetov neverbalizovateľných obrazov a emócií. Jednotlivé skladby sú síce vzájomne sofistikovane kontrastné, no zároveň jemným vybalansovaním vytvárajú v sugestívnej gradácii podmanivý dynamický oblúk a obdivuhodne koherentný celok. Ide o unikátnu akusticko-elektronickú hudbu digitálnej éry 21. storočia – vyznačujúcu sa zvnútorňenou tichou vznešenosťou, ale i podprahovo nostalgickým napätím –, ktorá vás môže prinútiť pozastaviť sa nad jedinečnosťou našej prchavej existencie.

Jedným z posledných Kollarových vydaných sólových titulov je *Sculpting in Time* (Hevhetia, 2018), opäť mimoriadny, primárne elektronicko-gitarový album s výnimočnými spoluhráčmi Erikom Truffazom a Arvem Henriksenom (trúbky), Christianom Fenneszom (gitara a živá elektronika), Patom Mastelottom (tentoraz čítajúcim Pasternakove básne). Toto hudobné dielo je o. i. inšpirované poetikou legendárneho filmového režiséra Andreja Tarkovského na mnohých explicitných aj implicitných úrovniach, pričom Kollarova inklinácia k jeho filmom (najmä *Stalkerovi* a *Zrkadlu*) nie je ani náhodná, ani módna, ale signifikantná. Je totiž spätá s vnútorňou energiou nostalgie, túžby a hľadania hlbšieho zmyslu našich nepredvídateľných životov.

Obdobné, no azda ešte jatrivejšie polohy prinášajú ďalšie albumy Kollara, jednak *Unexpected Isolation* opäť s Arvem Henriksenom (2020), plný existenciálne trýznivých, introvertných dialógov, a jednak sólový dvojalbum *10 Poems For Ronroco/Crime On The Bunny* (2020), vytváraný s interaktívnou digitálnou technológiou a akustickou barytónovou gitarou alebo jej noise-elektronickým náprotivkom, pričom v jeho závere vás prekvapí ambientne pôsobiaca pomerne dlhá terénna nahrávka lesného potoka.

Všetky tieto tituly vznikali počas koronakrízy na jar roku 2020, čo sa podpísalo nielen na ich tematike, poetike, ale i výslednom výraze.

**Miroslav Tóth** (1981) sa ako experimentálny skladateľ a hudobník venuje rovnocenne nekonvenčnej hudbe v rozmanitých podobách: radikálnej improvizovanej hudbe neidiomatického charakteru, hraničiacej s noise music, sound artom, alebo kontroverzným, objavným hudobno-intermediálnym projektom/performanciam, bizarným operám, a to aj vo videoformáte ako *Zuz za zub*, *Oko za oko*, *Outpark*, vytvoril aj postmodernú opernú trilógiu *Zázračná masážna tyč pre úradníkov vo verejných inštitúciách*, *Tyč a Záhada tyče* (2014 – 2018), no nezabúda ani na prísne komponovanú a elektroakustickú či akuzmatickú hudbu. Je širokospektrálne agilný, no zároveň vo svojej poetike vyhranený, o. i. sa stal zakladateľom a umeleckým vedúcim hudobných zoskupení Dunkeltherapie, Frutti di Mare alebo Musica Falsa et Ficta a členom improvizačných skupín Shibuya Motors, My Live Evil či medzinárodného Ensemble Mi-65 Dana Mateja. Navyše ako autonómny (spolu)autor a saxofonista či hlasový performer kooperuje s mnohými významnými hráčmi stredoeurópskej experimentálnej hudobnej scény. Tematicky spracoval v diele *Pašie Štefana H.* (2009) parlamentné vystúpenie bývalého slovenského ministra spravodlivosti a sudcu Štefana Harabina (neskôr ho pretvoril na jeho „nanebovzatie“ na *Najvyšší súd*). Z ďalšej tvorby spomeňme napríklad sláčikové kvarteto *Ťažko povedať, či by si to takto Bent Sørensen predstavoval...?* (2013), *Rekviem za mafiána* pre kontratenor a miešaný zbor (2014) alebo avantgardnú kabaretnú suitu *BallOnAir* (2016). Bol jedným zo „signatárov“ vyhlásenia *Compro.sk11* o komprovizácii, v roku 2018 začal vyučovať aj na New York University v Prahe, kde o rok neskôr

na tamojšej HAMU obhájil dizertačnú prácu *Kompozícia v reálnom čase. Vybrané aspekty tvorby pre ansámbl*. Ide o zaujímavý príspevok do diskusie o povahe i opodstatnenosti tzv. komponovania hudby v reálnom čase, naviazaného na neraz nedoceňovaný fenomén muzicírovania transponovaného v kontexte súčasnej tvorby, čomu sa Tóth dlhodo-bejšie venuje práve vo svojich hudobných súboroch. V tejto súvislosti treba spomenúť aj úlohu jeho gestického dirigo-vania (koordinovania hudobného priebehu dohodnutými gestami a signálmi s jasným sémantickým významom) založeného o. i. na vyvinutí špecifickej grafickej notácie, ako sám Tóth hovorí – tzv. „gestických stenografických skratiek“. Spomedzi jeho diel sa vynímajú aj skladby pre svetoznámy Kronos quartet *The quartet of Tentacles Reaching Out* (2018) a *Black Angels Songs* (2020).

Typická pre jeho kontroverznú hudbu je neraz istá polymorfnosť, taxonomická neuchopiteľnosť a medzižánrové presahy v dialogickom priemete do niektorých kompozičných procesov minulého vývoja. Týka sa to napokon aj spomenutých intermediálnych hybridných opier *sui generis* so špecifickou udalostnou procesualitou, vytváranou niekedy priamo „na tvári miesta“. Jeho snaha vytvoriť na poli súčasnej opery niečo radikálne iné a nové tkvela o. i. v umeleckej reflexii stavu tohto žánru u nás: „*Mŕtvolný záujem a takmer mŕtvolná komunikácia s publikom operných inštitúcií (prepáčte, som iba a len súčasný autor) o nových formách opier, hudobného divadla alebo nových hybridných foriem... (...) Opery vznikli na poli nezávislých centier, podpory Fondu na podporu umenia, rezidenčných pobytov alebo aj z vlastných zdrojov a z pasie interpretov a produkčných výpomocí, napríklad mojich známych – filmárov*“ (Tóth; Fujak, 2018, s. 175). Tak ako aj v iných dielach, i tu sa u Tótha odráža hudobná „investigatívnosť“



komplementárneho spájania sónickosti, špecifickej akuzmatiky, sound dizajnu a komprovizačnej procesuality.

Na margo toho, že tento druh intermediálno-hudobnej tvorby stojí na okraji záujmu nášho „väčšinového publika“, poznamenal: *„Myslím, že existencia ,na okraji‘ nemusí znamenať, že nemá pozornosť, ktorú by si zaslúžila. Na okraj tak trochu patrí, tam je zrejme ten svet, z ktorého je re-aktívna a kreatívna. Nevieť, či tento svet ,okraja‘ nemá tak trochu bunky v opozícii voči hlúpej inštitucionálnosti, hlúpym systémom alebo hlúpym spoločnostiam. V tom prípade sa ten okraj zhodnocuje iným pohľadom a pre niekoho môže byť ostrovom slobody“* (Tóth; Fujak, 2018, s. 181).

**Nikolaj Nikitin** (1983) ako (post)moderne jazzový saxofonista, ale aj transžánrový skladateľ presvedča našu hudobnú verejnosť o schopnostiach svojej polyštýlovej transversality už niekoľko rokov. Z nemalého množstva rôznych projektov uvedme napríklad Leošom Janáčkom inšpirované svojbytné „crossoverové“ skladby *Tales From My Diary* (2011 – 2014), spájajúce niektoré princípy jazzu a súčasnej vážnej hudby. Na projekte spolupracoval s Miroslavom Vitoušom, špičkovým česko-americkým kontrabasistom a skladateľom, spoluzakladateľom svetoznámeho zoskupenia Weather Report. Okrem neho na realizáciu svojho špecifického konceptu oslovil Ľuboša Šrámeke (klavír, rhodes piano), Juraja Grigláka (kontrabas), Lukáša Oravca (krídlovka), Pavla Berezu (gitara), Mariána Ševčíka (bicie). Zo známeho Janáčkovho diela *Po zarostlém chodníčku* zvolil niekoľko skladieb, ku ktorým skomponoval vlastné hudobné „asociácie“, resp. „analógie“ a k nim aj štvorčastové kvarteto *Conversations* (2013) v podaní sláčikového kvarteta Eugena Procháca a improvizujúceho Miroslava Vitouša.

Iné Nikitinove polohy predstavuje jednak jeho 2. sláčikové kvarteto *Labyrinth* (2015) a najmä voľne improvizovaná hudba v súbore EXXPPNNS (ich nahrávky vyšli na CD v roku 2015 vo vydavateľstve Real Music House), pričom ich spája zjavná inklinácia k znepokojivej poetike temných stránok „našej duše“. Napokon kto pozná kontroverzného výtvarníka, básnika a kurátora Martina Gerboca, ktorému je uvedené kvarteto venované a ktorý je dokonca i spoluproducentom tohto albumu, toho tento príklon ku „galásovským“ polohám neprekvapí. Nikitinovo kvarteto *Labyrinth* v sústredenej a precíznej interpretácii Mucha Quartet nie je len nanovo tematizovaným štvorčastovým cyklom transparentne iných, pritom komplementárnych sekcií – pohybujúcich sa v rozmedzí kompozičných postupov (ktovie, či zámerne) evokujúcich neomodernistické princípy à la Martinů, Ligeti či Šostakovič –, ale v istom zmysle prekvapivo podivnou melodramou. V jednotlivých častiach totiž zaznievajú texty inšpirované latinskými textami exorcistov, poéziou Charlesa Baudelaira, Vladimíra Holana, Allena Ginsberga a Jozefa Gerboca, ktoré spolu s hudbou navodzujú atmosféru znepokojenia, rúhania, odovzdania sa ťaživému, pritom dôstojnému smútku i nedefinovateľného strachu a úzkosti. Aspoň na priblíženie spomeňme Holanove verše „*Panoptikum/I kdyby nebylo Boha, I kdyby nebylo lidské duše...*“. Ak sa Nikitinovi pod vplyvom Gerboca chcelo vybočiť z akademizmu tisícov dosiaľ napísaných kvartet, vďaka kombinácii jeho komornej skladby a verbálne stelesneného temna sa mu to do nemalej miery podarilo.

Nikitin vedno so spoluhráčmi EXXPPNNS ensemble – ktorými v tomto prípade boli jeho ďalší ťažiskoví členovia Róbert Pospíš (spev, recitácia, syntetizátor), Martin Sillay (gitara), Juraj Šušanič (bicie) a hostia Branislav Dugovič (klarinet) a Róbert Kolář (trúbka) – sa na pôdoryse istých

navodených tém oddávajú rôznym elektro-melodicko-sónickým improvizáciám. V nich sa občas objaví báseň Martina Gerboca *Tohle je strojírna chladu...* a Jozefa Greboca *V hoteli Metropol*, a hoci by ste očakávali únavu takto vystavaného, opäť temného „materiálu“, tá sa nedostaví. Jednoducho neeroduje, ale naopak, vtiahne vás, niekedy viac – niekedy menej, ale minimálne zaujme. Zoskupenie EXXPPNNSS kolektívne (semi-)improvizuje, súc poučené – či už priamo, alebo podprahovo – pokusmi svojich predchodcov Vapor del Cuore a tÉóRie OtraSu. Oba celky – sláčikové kvarteto/melodráma a zväčša neidiomatická improvizácia – vytvárajú zaujímavý kontrast a tenzný celok, z ktorého sa vyparuje „tér“ našich najhlbších zákutí. Výtvarným grafikom albumu a autorom reprodukováných malieb bol, pochopiteľne, Martin Gerboc. Všetko, vrátane jeho hlavy a „odvrátenej strany“ ľudskej duše, tu máte doslovne i obrazne ako na podnose.

**Adrián Demoč** (1985) patrí k najosobitejším súčasným mladým slovenským skladateľom, a hoci už dlhší čas žije v Španielsku, udržiava čulý kontakt so svojou domovinou či už ako priamy aktér svojich koncertov, alebo ako hudobný publicista (v časopisoch *Hudobný život* a *Vlna*, v ktorej uverejňuje aj svoje konceptuálne partitúry a „hudobné hry“). S jeho hudbou som sa osobne prvýkrát stretol na prominentnom festivale Ostravské dny nové a experimentálnej hudby koncom leta roku 2015 v rámci tamajšej prehliadky *Poslední výzva*. Priebežne komponoval rôzne odvážne skladby, čo napokon vyústilo do profilového autorského albumu komorných skladieb s názvom *Žiadba* (Another Timbre, 2019). Treba povedať, že napriek jej introvertnému charakteru prehovára pomerne zásadne do nášho hudobného diskurzu súčasnej tzv. vážnej hudby.

Spolu s titulným dielom obsahuje päť kompozícií najmä v podaní zoskupenia Apartment House, členov Ostravskej Bandy a kvarteta fama Q, ktorí sa interpretačne – pod dohľadom autora – vložili náležite do služieb jeho špecifickej hudobnej poetiky na pomedzí hyper-sonoristického redukcionizmu a spektralizmu (tejto hudobnej oblasti sa venoval Demoč vo svojej dizertačnej práci *Spektrálna hudba a jej ponímanie času (so zameraním na tvorbu Gérarda Griseyho)*, 2011). Hneď prvé *Kvarteto* (2015/2017) zaujme uvzatou osciláciou durovo-molových, ako aj iných modálnych intervalových štruktúr, ktoré na jednej strane možno pôsobia zneisťujúco, no toto znejasňovanie harmonického plánu v pomalom a dynamicky pokojnom toku hudby vyznieva i napriek mikrodisonanciám (či vlastne aj vďaka nim) podmanivo čarovne. Kým prvá časť je vystavaná na jednom motivickom paterne, druhá má odlišný charakter – pôsobí, akoby sa snažila pozastavovať čas punktualizmom rozťahnutých línií rôznych „klastrov“ oddelených pomerne dlhými pauzami ticha. Akoby ste v partitúre feldmanovského typu niektoré časti „vymazali gumou“ – efekt sa dostavuje v podobe nezvyčajného zážitku inočasovej reality.

A Luca Marenzio (2018) pre violončelo, trúbku a klavír je venovaný veľikánovi neskororenesančnej hudby, o. i. autorovi madrigalu *Solo e pensoso i piú deserti campi* s nezvyčajne riešeným chromatickým výstupom (a neúplným zostupom) jedného z hlasov v úvode skladby. To inšpirovalo Demoča k podobnému procesu, avšak s flažoletmi violončela v rozsahu dvoch oktáv, čo tvorí formotvorný základ diela s využitím maximálnej redukcie materiálu s podobnými zdržaniami ako v predchádzajúcej skladbe. Ide o zdanlivo harmonicky prosté, triezve zázneje tónov, opäť v pomerne tichom prostredí, pripomínajúce svojím krehkým

charakterom minimalizmus Martina Burlasa, avšak bez jeho neodmysliteľne úzkostného, (seba)ironického podtónu. Pozastavenia, rušiacie tradičnú evolučnú energiu lineárnej temporality, tu nahrádza sugestivita inakosti hudobného myslenia, ktoré ide naprieč konvenčným riešeniam.

*Septett* (2011, rev. 2015) pre 2 husle, 2 violy, 2 violončelá a kontrabas, venovaný spomínanému Griseymu, je znepokojivo tenznejší, udalostne kontrastnejšie skomponovaný jednak v dynamickým vlnách, ale najmä v takmer podprahovo pôsobiacich mikrointervalových plochách, ktoré sa odvíjajú neraz nezávisle od seba. Demočova schopnosť vytvárať na pomerne malých plochách nečakané interferenčné priebehy komplementárneho prevrstvovania mikrointervalových, sonoristicky zvláštnych procesov je tu pozoruhodná. V poslednej tretine sa kompozícia transformuje do výrazovo aj zvukovo naliehavejších podôb, kóda paradoxne končí v pizzicatovom pianissime. Autor dostal dávnejšie lákavú možnosť napísať skladbu pre sláčikové septeto v nezvyklom zložení: diskant (obdobu tzv. vysokých huslí), dvoje huslí, violu, tenor, čiže vysoké violončelo, a 5-strunový kontrabas s pridanou spodnou strunou, pričom každý nástroj bol zostrojený z iného dreva: *„Lákavé bolo najmä rozšírenie registra a párenie známych nástrojov s nezvyklými. Po mnohých počarbaných skiciach som sa rozhodol tohto strunového páva spútať. Napísal som skladbu, v ktorej sa nástroje tiesnia a tlačia v úzkom rozsahu a len pomaličky rozvinú svoj vejárový chvost. Zároveň vytvárajú skúsi stenu, premenlivú a postupne čoraz čitateľnejšiu, za ktorou sa rozteká jednoduchá harmonická ,kadencia'. Toto roztekание sa deje pomocou 7. harmonického tónu, ktorý nahrádza čoraz viac ,vyladených' tónov súzvuku. Myslel som pritom popri iných veciach aj na fujaru a jej zamatový zvuk“* (Demoč; Fujak,

2020, s. 138). Konečná verzia kompozície je upravená aj pre jednoliatejší zvuk štandardných nástrojov.

Skladba *Modré kvety* (2018) pre klarinet, violončelo (so sordinkou) a klavír vznikala počas čítania románu Raymonda Queneaua *Les Fleurs Bleues* o snívaní počas dňa a bdenia. Má do istej miery podobný charakter ako *A Luca Marenzio*, azda i preto, že vznikla v rovnakom tvorivom období – na ploche len jedného diela sa asi s kompozičným problémom potenciálu práce s uvedenou maximálnou, až na dreň zredukovanou hudobnou materiálou nedalo vyrovnáť. Vhľad do hudobných okamihov (či skôr „uchamihov“), zväčšených pod lupou skladateľovej hudobnej logiky, sa vinie v upokojujúcej nálade, vťahujúc poslucháča do súradníc iného časopriestoru. Dlhé preznívanie ťahavých, interferujúcich melodických „nití“ vyúsťuje v závere do „rozhovorou“ dvoch (pol-/šestino-)tónov...

Titulná *Žiadba* (2015), ktorej husľovú verziu vytvoril Demoč v roku 2018, je prekvapivá z mnohých stránok. Ak by ste čakali nadväzovanie na našu tradíciu (post)modernistických sólových „sonát“, z ktorých možno *pars pro toto* spomenúť jednu časť z legendárnych *Konvergencií* Romana Bergera, budete najprv vo svojich očakávaniach mätúco utvrdení – krátkou „bachovskou“ introdukciou, navodzujúcou vzdialene metaforu tepu. No pomerne dlhá ťažisková druhá časť prekvapí ich popretím: skladateľ tu siaha k dlhému zneniu flažoletovo artikulovaných tónov, ale zároveň ho podporuje explicitným priznaním, resp. zámerným sprítomňovaním šumu ťahania sláčika (môže za to aj spôsob snímania zvuku nástroja z veľkej blízkosti hudobným inžinierom a majiteľom spomínaného vydavateľstva Simonom Reynellom, čo je citelné aj v iných nahrávkach Demočových skladieb). Výsledný efekt je fascinujúci, pričom v pomyselnom naratíve skladby sú tu opäť veľmi podstatné „odseky“

ticha. Napätie medzi „lúčmi“ flažoletov a niekedy dominantnejšieho „hluku“ šumov, teda dvoma odlišnými timbrovými plánmi, je zjavnou poklonou nevyčerpatelným možnostiam radikálneho (neo)sonorizmu. Náročnej interpretačnej úlohy sa v tomto prípade výborne zhostila kanadská huslistka žijúca v Londýne Mira Benjaminová.

Koncom roku 2019 Ensemble Ricercata Ivana Šillera s Milanom Paľom nie náhodou pomenoval celý svoj koncert v Bratislave identicky *Žiadba* – odznali na ňom totiž aj dve premiéry Demočových skladieb. Čo znamená samotná „žiadba“? Podľa neho je „*žiadba zastarané slovo pomenujúce túžbu... Žiadba za zjednodušením, za tým podstatným, za novým vetrom...*“ (Demoč; Fujak, 2020, s. 139). Tak pôsobí aj jeho osobitá a nezávisle autentická hudba, vane z nej čosi nepomenovateľne podstatné.

## Výberová diskografia

**David Kollar:** *Film soundtracks and Ideas* (Hevhetia, 2010)

**David Kollar:** *The Son* (Hevhetia, 2013)

**David Kollar:** *Animal Exitus* (Mystery Stable, 2014)

**KOMARA** (Hevhetia, 2015)

**The Blessed Beat** (Hevhetia, 2015)

**David Kollar & Arve Henriksen:** *Illusions of a separate world* (Hevhetia, 2018)

**David Kollar:** *Sculpting in Time* (Hevhetia, 2019)

**David Kollar & Arve Henriksen:** *Unexpected Isolation* (Hevhetia, 2020)

**David Kollar:** *10 Poems For Ronroco/Crime On The Bunny* (Hevhetia, 2020)

**Shibuya Motors feat. Ddkern** (Atrakt Art, 2011)

**Michal Paľko & Miroslav Tóth** (2012)

**Musica falsa et ficta ensemble:** *Martin Burlas: Hexenprozesse* (Atrakt Art, 2011)

**Michal Rataj & Miro Tóth:** *ToRa – Venesection* (2018)

**Daniel Kordík, Michal Matejka, Miro Tóth:** *V rýchlosti pomaly* (Tothem records, 2018)





DAVID KOLLAR, foto: Martin Sipták



MIRO TÓTH s hráčmi z Kronos Quartet, foto: Tomáš Benedikovič



NIKOLAJ NIKITIN, foto: Mireia Pla



ADRIÁN DEMOČ, foto: Jeff Beer

**Miro Tóth:** *S'ihmon* (Tothem records, 2019)

**DRŤ:** *Puntičkár* (Slnko records 2020)

**Nikolaj Nikitin & Luboš Šrámek:** *Live in Murmansk* (Real Music House, 2011)

**Nikolaj Nikitin:** *Music for Boys and Girls Vol 1.* (Real Music House, 2013)

**Nikolaj Nikitin ensemble with Miroslav Vitouš:** *Tales From My Diary* (Hudobný fond, 2014)

**Nikolaj Nikitin:** *String Quartet No.2 – Labyrinth*, Mucha quartet: / EXXPPNNS ensemble (Real Music House, 2015)

**Nikitin/Pospíš/Sillay:** *Ján Cikker 105* (Real Music House, 2016)

**Nikolaj Nikitin & Luboš Šrámek:** *Altar* (Real Music House, 2017)

**Altar Double Quintet:** *We Salute the Night* (Real Music House, 2020)

**Adrián Demoč:** *Violin / Katharsis / Apogeu*m In: Milan Paľa: *Violin Solo 2* (Pavlik records, 2010)

**Adrián Demoč:** *Zikkurat / Variations for Piano* (Oar, 2010)

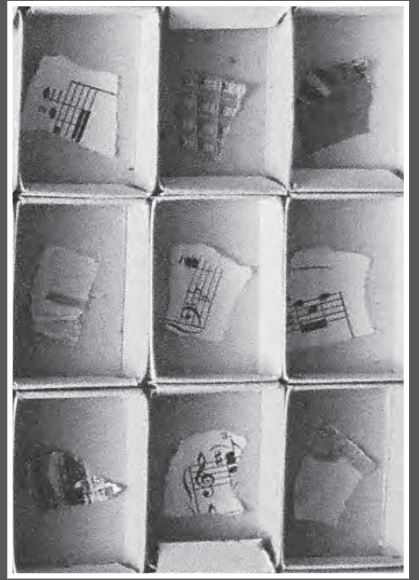
**Adrián Demoč:** *Strings: Walls, Clusters, Dreams* In: Ensemble Opera Diversa: *4 Milanolo Concertos* (Pavlik records, 2018)

**Adrián Demoč:** *Žiadba* (Another Timbre, 2019)

**Adrián Demoč:** *Canon* In: Manuel Zurria: *Again & Again* (Ants, 2020)

**Adrián Demoč:** *Hlaholika* (Another Timbre, 2021)







## Dve unikátne hudobné telesá

*Možné je všetko a nič nie je  
z kreatívnej hry a priori vylúčené.*

*Ivan Buffa*

Na prelome prvej a druhej dekády 21. storočia sa na našej scéne tzv. vážnej súčasnej hudby objavili dve hudobné zoskupenia, resp. komorné ansámble, ktoré svojou kvalitou – či už odvážneho, novátorského dramaturgického plánu, resp. obdivuhodnej inštrumentálnej zdatnosti – a náročnosťou voči sebe dosiahli úroveň presahujúcu náš kultúrny rámec. Reč je o Quasars Ensemble a Cluster Ensemble ktoré vedú výrazné osobnosti skladateľského či interpretačného umenia

**Quasars Ensemble**, špičkový komorný orchester, ktorý patrí k najlepším hudobným telesám svojho druhu v strednej Európe, interpretujúc ťažiskovo hudbu 20. storočia a súčasnosti, vedie od jeho vzniku v roku 2008 Ivan Buffa (1979), pozoruhodný skladateľ, dirigent a klavirista. Vďaka jeho požiadavkám vrcholne sústredenej snahy o interpretáciu náročného repertoára vytvoril za pár rokov súbor venujúci sa systematicky a výhradne nezvyčajným kompozíciám našich a zahraničných skladateľov pohybujúcich sa v modernisticky i postmoderne variabilných meandroch komornej hudby. Za svoju existenciu Quasars interpretoval a neraz aj pre slovenské publikum nanovo objavoval diela významných osobností ako Alexander Albrecht, Vladimír Godár, Jozef Podprocký, takmer celej generácie slovenskej hudobnej avantgardy 60. rokov a iných našich súčasných skladateľov; z tých zahraničných spomeňme aspoň Benta Sørensen, Michaela Jarrella, Kaiju Saariahovú, Tristana Muraila, Christophera Trebue Moorea či Toshio Hosokawu



(za ich osobnej účasti a kooperácie). Spomedzi výborných interpretov, s ktorými Quasars spolupracoval, uvádzame spevákov Sergeja Kopčáka (s ktorým realizoval jeho posledný album *Posledné slová* so skladbami Ilju Zeljenku, Mira Bázlika, Vladimíra Bokesa a Romana Bergera, 2012), Lionela Peintra, Stephana Logesa, Knuta Schocha, Ilyu Gringoltsa či naše spevácke divy Petru Noskaiovú a Evu Šuškovú alebo flautistov Camillu Hoitengu, Maria Caroliho a dirigenta Szymona Bywaleca.

Za pomerne krátky čas sa toto komorné teleso doslova vyšvihlo na medzinárodnú úroveň, čo dokazuje o. i. skutočnosť, že sa stalo jedným z hosťujúcich orchestrov na legendárnych 46. letných Darmstadtských kurzoch, resp. účinkovalo na prominentných festivaloch Varšavská jeseň, Pražská jar, Ostravské dny nové hudby či Arcus Temporum v Pannonhalme, našich BHS a Melos-Étos, ako i na pódiiach Flagey v Bruseli, Gasteig v Mníchove, Hudobného centra v Budapešti alebo NOSPR v Katowiciach. Istý čas bolo rezidenčným telesom nezávislého kultúrneho centra Kasárne/Kulturpark v Košiciach (aj počas cyklu podujatí Európskeho hlavného mesta kultúry 2013 a ISCM Music Word Day 2013 v Košiciach), od roku 2018 sa premiestnilo do Bratislavy už s medzinárodným obsadením z okolitých krajín, kde mu bol prisúdený v Rádiu Devín RTVS štatút sídelného komorného orchestra.

Ivan Buffa hodnotí možnosti a otvorenosť Quasars Ensemble týmito slovami: *„Už samotný fakt, že vznikol komorný súbor ako nový zvukový tvar stojaci medzi symfonickou a komornou hudbou, predstavoval určitý druh experimentovania. Nasledoval výskum v oblasti jeho výrazových, zvukových, dynamických možností a, prirodzene, následne aj ďalšie sféry ako priestorovosť, prieniky s rôznymi aspektmi divadelného umenia vrátane happeningových kreácií. Zaujíma*

ma teda komplexnosť využitia špecifickej komornej virtuozity“ (Buffa; Fujak, 2018, s. 29).

Z rozsiahlej diskografie súboru možno spomenúť aspoň niektoré tituly. Album *Arnold Schönberg/Alexander Albrecht/Paul Hindemith* (2013) obsahuje výhradne tzv. komorné symfónie, čo na prvý pohľad vyznieva ako oxymoron, no v dobe svojho vzniku mal logické opodstatnenie. Ide o Schönbergovu *Kammersymphonie Nr. 1 E-dur, op. 9*, ďalej v dejinách slovenskej hudby významnú, no *de facto* nie veľmi hranú Albrechtovu *Sonátinu pre 11 nástrojov* Alexandra Albrechta a Hindemithovu *Kammermusik Nr. 1, op. 24*. Hoci všetky vznikli, resp. boli revidované takmer pred sto rokmi, pôsobia nebývalo sviežo a na svoju dobu i vzdorovito odvážne. Forma komornej symfónie vznikla v čase avantgardných výbojov II. viedenskej „atonálnej“ školy ako „z núdze cnosť“, keď Schönberg v rámci činnosti Verein für musikalische Privataufführungen (Spoločnosti pre súkromné uvádzanie hudby) vytvoril komorný ansámbl hrajúci v rôznych úpravách aj orchestrálne kusy. Zaujímavé je, že v komornej symfónii všetky nástroje môžu byť poňaté ako sólové vo vzájomnom dialógu vedenia hlasov. Schönbergova *Kammersymphonie Nr. 1* (1906, rev. 1924) v precíznom podaní Quasarsu prekvapí melodickejšími riešeniami a inými hudobno-štruktúrnymi inováciami v brilantnej inštrumentácii (dielo, mimochodom, s plnou úctou k svojmu učiteľovi upravili neskôr aj A. Berg a A. Weberna). *Kammermusik Nr. 1, op. 24* (1922) Paula Hindemitha, dodnes odzbrojujúco briskná kompozícia, sa vyznačuje dialógom komorného orchestra a xylofónu, anticipujúc niektoré prvky hudobných sekvencií Franka Zappa z prelomu 60. a 70. rokov minulého storočia.

*Sonátina pre 11 nástrojov* (1925) Alexandra Albrechta je jedným zo základných kameňov hudobného modernizmu

u nás. Nie náhodou ju slovutný český dirigent Václav Talich zaradil na vôbec prvý koncert Slovenskej filharmónie v roku 1950, čo v časoch už etablovanej doktríny socialistického realizmu bolo odvážne rozhodnutie. Albrecht sa tu totiž pohybuje na pomedzí triezvej vecnosti a „kubisticky“ viacúrovňovej harmónie. Quasars Ensemble sa podarilo konfrontáciou Albrechtovej hudby a velikánov svetovej avantgardy poukázať na jedinečnú kompozičnú poetiku tejto u nás dlhý čas prehliadanej osobnosti. Obdobne to bolo už na albume Quasars Ensemble z roku 2011, kde povedľa Debussyho *Prelúdia k Faunovmu popoludniu*, Poulencovej *Rapsodie nègre*, Mahlerových *Piesňach potulného tovariša* znejú práve Albrechtove piesne pre klavír a spev na poéziu nemeckých básnikov (B. Natterotha, R. Volkera, H. Hesseho, A. Albrecht-Messerovej a i.), ktoré však Ivan Buffa zinštrumentoval a prearanžoval pre svoj komorný orchester a mezzosoprán Petry Noskaiovej. Buffa na margo Albrechtovej hudby uvádza: „Z dnešného hľadiska nám jeho komorná, symfonická a vokálno-inštrumentálna tvorba môže pomôcť zbaviť sa čiastočne opodstatneného pocitu menejcennosti v porovnaní s okolitými rozvinutejšími epicentrami kultúry. Pocit exportnej kvality, aký pri zaraďovaní Albrechtových diel do dramaturgie našich koncertov zažívam, je neopísateľný“ (tamže, s. 33).

V diskografii Quasarsu sa vynímajú okrem profilových CD komornej hudby Vladimíra Bokesa (Hudobný fond, 2009) či Lukáša Borzíka (2011), sólových sonát Ivan Paríka (2016) aj tituly *Contemporary Reflections* s kompozíciami Sciarrina, Jarrella, Sørensen, Beria, Oliveiru, Bachratej i samotného Buffu alebo *Néo-classicisme* (2015) obsahujúce diela Casellu, Villa-Lobosa, Aurica, Martinů, opäť Albrechta i A. Moyzesa v aranžmáne I. Buffu a A. Tansmana. Z posledného obdobia nemožno obísť albumy *Witold Lutosławski, Camille Saint-Saëns, Oto Ferenczy* (2018) a najmä komornú

vokálnu tvorbu Ilju Zeljenku s názvom *Lalula* (2018) v interpretáciu Quasarsu so sopranistkou Evou Šuškovou a basistom Gustávom Beláčkom.

Ako však vidí samotný proces udržania činnosti Quasarsu na takej vysokej úrovni Ivan Buffa? „(...) *fungovanie väčšieho komorného súboru v slovenských podmienkach vyžaduje extrémnu dávku viery v úspech, húževnatosti, pozitívneho prístupu ku každodennej rutine a nutnosti stretávania správnych ľudí v správnom čase. Bratislava vo všeobecnosti zápasí s nedostatkom priestorov na skúšanie. Umelecké školy, financované podľa počtu študentov, medzičasom chrlia absolventov rôznej úrovne, hlava-nehlava. Mnohí talentovaní ľudia z hudobného prostredia sú frustrovaní, závistliví, často logisticky negramotní, mnohí z nich zaočkovaní proti súčasnej hudbe. Umelecky z nich prežijú len tí najschopnejší, najsilnejšie osobnosti. Staršia generácia zasa vôbec nezvládla prechod od centrálne organizujúceho Slovkoncertu do nových grantových vôd, v ktorých sa málokto z nich naučí plávať. Samotný grantový systém síce medzičasom stále štedrejšie podporuje jednotlivé projekty, komorné súbory však financovať nemôže a nezastreší ich ani štát. Výdavky spojené s prenájmom notového materiálu a adekvátneho priestoru na skúšanie má pritom komorný súbor podobné ako orchestrálne teleso. Vnímaný je napriek tomu ako člen komornej rodiny, ktorá podobné problémy vôbec nepozná, o špecifickej náročnosti ansámbovej hry ani nehovoriac. Úbohý je stav klavírov naprieč celým Slovenskom, akoby sme žili na inej planéte. Ak sa už na nejakom ako-tak dá hrať, nemusia vám dovoliť na ňom realizovať netradičné techniky hry. (...) Akusticky je vyriešených iba niekoľko koncertných sál. Mať na Slovensku komorný súbor teda vie byť aj veľká zábava!*“ (tamže, s. 27 – 28).

Za tých viac ako desať rokov pôsobenia Quasars Ensemble neustále dokazuje, že ide u nás o ojedinelý súbor,

ktorý možno smelo porovnávať s obdobnými orchestrami v zahraničí (ako Ensemble Modern, Ear Unit či Ensemble Recherche, Agon Orchestra a pod.), pričom za svoju činnosť získal už nejedno ocenenie. Obzvlášť veľavravné gesto pochádza od jedného z našich najväčších skladateľov Romana Bergera, ktorý svojho času celú finančnú prémii späť s Cenou Jána Levoslava Bellu od Hudobného fondu za celoživotné dielo venoval symbolicky práve tomuto ansámblu, vyznačujúcemu sa „brilantnosťou, krvnatosťou navzdory často až horúčkovitému nasadeniu byť neomylný“ (J. Hocek).

**Cluster Ensemble** založil Ivan Šiller spolu s Františkom Királyom v roku 2009, a hoci na jeho webovej stránke nájdeme charakteristiku, že ide o interdisciplinárnu umeleckú skupinu (J. Krištof), ide najmä o jedinečné intermediálno-hudobné zoskupenie príležitostne hosťujúcich rôznych hudobníkov a umelcov sústredených okolo tejto dvojice v závislosti od toho-ktorého projektu.

Špičkový klavirista, dirigent a organizátor Ivan Šiller (1977), ktorý študoval okrem VŠMU v Bratislave aj na Kráľovskom konzervatóriu v Gente (absolvoval aj štipendijné pobyty v USA, Kanade a Nemecku), spolupracoval už predtým so súbormi VENI ensemble a VENI Academy alebo Ensemble Ricerata, o. i. predsedá slovenskej sekcii Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM) – v roku 2013 sa u nás výrazne podieľal na festivale ISCM World New Music Days), je aj umeleckým riaditeľom vzdelávacieho projektu SUPERAR (v spolupráci s viedenským chlapčenským zborom a Konzerthaus Wien). Rovnako neprehliadnuteľný hráč na klávesových nástrojoch, intermediálny umelec Fero Király (1979), absolvent Hudobnej fakulty VŠMU v Bratislave, sa okrem súčasnej hudby venuje

performanciám, sound artovým inštaláciám a tvorbe softvérových technológií, napríklad tzv. Zvukodromu (Soundring), interaktívneho hudobného nástroja pre deti. Rovnako ako Šiller kooperoval s VENI, Dirt ensemble či so zoskupením Urban Hudák Juraja Vajóa. Spolupráca so Šillerom sa začala uvedením *Six Pianos* Steva Reicha v jednom z bratislavských hudobných obchodov s nástrojmi s ďalšími klaviristami, čo položilo základ Clustera. Do dnešných dní toto variabilné teleso spolupracovalo s viac ako päťdesiatimi umelcami a okrem rôznych krajín Európy vystúpilo aj v USA.

Z realizovaných projektov by pozornosti nemali ujsť napríklad, tie, ktoré sú späté s osobnosťou Milana Adamčiaka. Prvým z nich bola *Tichá noc* realizovaná 17. 12. 2011 – v tú noc, mimochodom, zomrel Václav Havel – v nezávislom kultúrnom centre Stanica Žilina-Záriečie spolu s obnoveným Transmusic Comp. Išlo o 24-hodinový(!) happening, počas ktorého tentoraz opäť klavírny Cluster Ensemble (v zložení Šiller, Király, Zuzana Biščáková a Kamil Mihalov) hral legendárne *Vexations* Erika Satieho, prerušované po každej hodine jedinečnými performa(k)čnými vstupmi spomínaného Adamčiaka & spol., čiže Michalom Murinom, Petrom Machajdíkom, Zbyňkom Prokopom a Róbertom Bartkom.

Druhým bol intermediálny projekt *Dots.Lines.Shapes.* (2013) venovaný výhradne (re)interpretácii a vlastnej apropiácii vybratých Adamčiakových grafických partitúr a notácií (konzultovaných so samotným autorom). V zložení Ivan Šiller (klavír, zvukové objekty), Fero Király (klavír, počítač, zvukové objekty, videografika a intermédiá), Zuzana Biščáková (klavír, zvukové objekty), Dalibor Kocián (klavír, hlas, počítač, zvukové objekty), Róbert Kolář (kornet), Eva Šušková (mezzosoprán a rozšírené hlasové techniky), Braňo Dugovič (klarinet, basklarinet), Roman Laščiak (zvukový dizajn) a hosťujúca Petra Fornayová (nekonvenčný tanec, hlas)

realizovali premiérovo v nezávislom bratislavskom A4 – Nultom priestore fascinujúcu sériu rozmanito poňatých interpretácií Adamčiakových partitúr, pričom mnohé boli premietané, resp. vizuálne modulované a premietané simultánne na plátno a zároveň posúvané do iných kontextov aj pohybovou stránkou, ktorú spontánne vytvárala spomenutá Fornayová. Z predstavenia bol vydaný rovnomenný DVD titul v roku 2015 ako príloha k Adamčiakovmu *Archívu IV – Akty* (viaže sa však najmä na predchádzajúci *Archív III – Nôty*). Cluster Ensemble uviedol s úspechom toto nezvyčajné hudobno-intermediálne dielo v roku 2017 aj vo vienskedom centre súčasného umenia MUMOK a v Gallery MV v New Yorku v rámci svojho amerického turné.

Záujem o tvorbu a osobnosť Milana Adamčiaka nevyprchal u členov súboru ani po jeho smrti, naopak. Okrem participácie na podujatí *Deň Milana Adamčiaka* v rámci medzinárodného cyklu PostmutArt v Nitre (2017) začali Šiller a Király od roku 2019 organizovať v Banskej Štiavnici a Banskej Belej (poslednom mieste jeho pobytu) festival JAMA venovaný výhradne Adamčiakovi a témam súvisiacim s jeho širokospektrálnym záberom (v čase koronakrízy 2020 sa podujatie streamovalo z uvedených lokalít v on-line priestore).

Grafickým notáciám, resp. nekonvenčne poňatým (nie len hudobným) grafikám sa Cluster venoval aj v tzv. koncertnej inštalácii diel conceptualistu Dezidera Tótha alias Monogramistu T•D v programe *Bon Jour Monogramista T•D* (2014), a to opäť s Petrou Fornayovou a experimentálnou umelkyňou Majou Osojnik, resp. v hudobnej reinterpretácii prác Juraja Bartusza a Svätopluka Mikytu videoartistom Jakubom Pišekom *Fast Forward* (2015) s hosťom Hilarym Jefferym (trombón, živá elektronika). Za zmienku stojí aj dedikačný projekt, klavírny recitál *Fifty* k päťdesiatinám



Daniela Mateja, pozostávajúci z gratulačných „zdravíc“ od rôznych skladateľov (M. Burlasa, E. Sharpa, L. Andriessena, P. Grahama, M. Blakea, Ch. Foxa, Ch. Newmana, O. Underhilla a mnohých ďalších).

Osobitú, možno zatiaľ ak nie najvýznamnejšiu, tak isto najúspešnejšiu kapitolu Cluster Ensemble tvorí jeho trvalý záujem o hudbu amerického minimalizmu Steva Reicha (od roku 2011) a predovšetkým Philipa Glassa, čo okrem koncertného programu *Similar Motion* – electric organs duet (2013) vyústilo do nezabudnuteľného intermediálno-hudobného predstavenia *Changing Parts* (2015), ktoré je venované novému poňatiu jeho skladby *Music with Changing Parts* (1970). Temer hodinový set strhujúcej Glassovej hudby z prvej etapy jeho svetoznámej „verzie“ minimalizmu vo veľkorysejšej komornej zostave ansámbľu, podkresľovaný vizuálne videoartom J. Plšeka a dotváraný pohybovými kreáciami v choreografii Petry Fornayovej a skupiny tanečníkov (Daniel Raček, Radoslav Piovarči, Soňa Ferienčíková, Jana Tereková, Barbora Janáková), patrí k tomu najzaujímavejšiemu, čo u nás na umeleckej scéne druhej dekády 21. storočia vzniklo. Debutový trojalbum telesa *Cluster Ensemble Plays Philip Glass* (2016) obsahuje túto kompozíciu, ako aj iné Glassove skladby. Sám bol natoľko spokojný s celkovým vyznením nahrávok, že tento titul vydavateľstva Hevhetia prebral do koprodukčnej distribúcie svojho labelu Orange Mountain Music (trojalbum sa stretol s veľmi priaznivými ohlasmi aj v zahraničí vrátane recenzie v *The Guardian*). Glassa Cluster uviedol mnohokrát na rôznych pódiumoch u nás aj v zahraničí, konkrétne v poľských Gliwiciach na festivale Jazzovia, v Národnom divadle v Prahe i v „undergroundovej Carnegie Hall“ The Roulette v New Yorku. V tejto súvislosti uvedme postreh Fera Királyho o persuazívnom účinku hudobného minimalizmu: „*Moja hypotéza, prečo je hudba*

*minimalizmu úspešná u mladého publika, je takáto. Pravidelný pulz máme v sebe biologicky zakódovaný od počiatkov ľudstva. Praveký človek, šaman, vytváral pravidelné štruktúry, čím dával najavo, že JE. Nie je tajomstvom, že títo skladatelia sa inšpirovali hudbou afrických a indických kmeňov či civilizácií. No a nakoniec elektrická tanečná hudba, silná raveová kultúra 90. rokov infikovala generáciu našich dnešných poslucháčov a viem, že aj mňa. Toto všetko vnímam ako súvislosti, ktoré do seba zapadajú a vytvárajú okolo minimal music akýsi archetypálny opar“ (Király; Fújak, 2018, s. 148).*

O širokom zábere Cluster Ensemble svedčia aj iné realizované umelecké projekty, z ktorých sa v jeho portfóliu vyníma napríklad *Quartetones* (2015), koncert pre dva klavíry Šillera a Királyho venovaný štvrttónovej, resp. mikrotonálnej hudbe, zostavený z diel Ivana Vyšnegradského, Charlesa Ivesa a Želislavy Sojak Subotičovej. *Shaped Songs* (2017) zas predstavuje bizarnú intermediálnu poému inšpirovanú hudbou romantizmu. Výrazne sú v nej pretvárané piesne Roberta Schumanna a Huga Wolfa, a to navyše vo veľmi zaujímavom scénickom poňatí – iniciatíva v tomto prípade vzišla zo strany spevákov Evy Šuškovéj a Petra Malazána, intermediálny softvér vytvoril Fero Király. Návratom k tvorivo uchopenému minimalizmu je „hudobno-tanečno-svetelná performancia“ *Patterns*, tentoraz s hudbou Steva Reicha, resp. jeho skladbami zo začiatku 70. rokov 20. storočia (*Four Organs, Phase Patterns a Music for Pieces of Wood.*).

V neposlednom rade, a to je obzvlášť sympatické a dôležité, sa Šiller & Király ako invenční hudobní pedagógovia venujú aj projektom pre deti – ide o cenné edukačné projekty *Zvukodrom* či *SoundOrchestra*, v ktorých účinkujú v zmysle tvorivej a hravej interakcie deti rôznych vekových kategórií. Prečo sa Cluster Ensemble venuje aj tejto záslužnej činnosti, objasňujú Šiller a Király slovami: „Školstvo je, žiaľ, téma, ktorá



QUASARS ENSEMBLE, foto: Zdenko Hanout



CLUSTER ENSEMBLE: foto: Vojtěch Brtický

*zaujíma politikov len krátko pred voľbami. Po roku 1989 je to oblasť, ktorá neprešla takmer žiadnou reformou. Najhoršie sú na tom vysoké školy, o čom svedčí aj veľký odliv slovenských študentov do zahraničia. Záujem študovať na našich vysokých školách klesá, čomu sa vôbec nečudujem. 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. My sa to snažíme meniť nielen prostredníctvom projektov, ktoré si spomenul, ale aj tak, že pôsobíme na Pedagogickej fakulte UK v Bratislave a snažíme sa vychovávať budúcich pedagógov, ktorí budú rozmyšľať v širších kontextoch“ (Šiller; Fujak, 2018, s. 151). V podstate ide o „jednosmerný prístup, že na základných umeleckých školách sa majú primárne vychovávať špičkoví výkonní umelci. No a čo tie ďalšie decká? Moja skúsenosť mi hovorí, že cesta objavovania, prežívania a radosti z hudby je omnoho širšia. 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 mladou generáciou (nielen) umelcov naozaj kvalitne“ (Király; Fujak, 2018, s. 151).*

Z uvedených portrétov oboch hudobných ansámblov je zrejmé, že v ich prípade máme do činenia s autenticky výnimočnými telesami, z ktorých každé prekračuje naše očakávania v mnohých smeroch. Ak koronamatrix na začiatku tretej dekády 21. storočia celkom nezahatí živý kultúrny život, máme sa v prípade Quasars Ensemble aj Cluster Ensemble naďalej na čo tešiť.

## Výberová diskografia

**Quasars Ensemble:** *Contemporary Reflections* (Hevhetia, 2011)

**Quasars Ensemble:** *Debussy, Mahler, Albrecht, Poulenc*, (Hevhetia, 2011)

**Quasars Ensemble:** *Schönberg, Albrecht, Hindemith*, (Hevhetia, 2013)

**Quasars Ensemble:** *Néo-classicisme* (Hevhetia, 2015)

**Eva Šušková & Quasars Ensemble:** *Lalula*. Vokálno-inštrumentálna tvorba Ilju Zeljenku (Real Music House, 2018)

**Quasars Ensemble:** Witold Lutosławski, Camille Saint-Saëns, Oto Ferenczy (Hevhetia, 2018)

**Cluster Ensemble:** *Dots.Lines.Shapes.* (DVD, Dive buki, 2015)

**Cluster Ensemble:** *Cluster ensemble Plays Philip Glass* (3CD, Hevhetia, Orange Mountain, 2016)

**Cluster Ensemble:** *Milan Adamčiak 478* (site-specific album v jukeboxe krčmy v Banskej Belej, 2019)







## Bilancia komprovizácie made in SK

*Každá tvorba je komprovizácia. Aby človek vedel koncipovať,  
musí vedieť improvizovať, a keby nevedel koncipovať,  
improvizácia by mu bola nanič a pokazil by ju.  
(...) Každý výsledok je komprovizácia  
v čase a priestore dostupnom v tej chvíli.*

*Martin Burlas*

Na prelome 20. a 21. storočia, keď dochádza k postupnému prekonávaniu kedysi temer neriešiteľného rozporu, nezmieriteľného antagonizmu medzi zástancami výhradne komponovanej, v partitúre detailne zapísanej hudby a voľnej, (neraz neidiomatickej) voľne improvizovanej hudby, sa v hudobnom diskurze začína objavovať termín *komprovizácia*. Vyjadruje symbiózu, resp. fúziu determinácie a indeterminácie, t. j. organickú spätosť vopred racionálne (pred) komponovaných procesov a tých, ktoré sú založené na nepredvídateľnej, intuitívnej improvizácii. Vo svojom texte *Komprovizácia – k diskusii o opodstatnenosti termínu* (2011)<sup>1</sup> som sa venoval podrobnejšie relevantnosti používania tohto produktívne tenzného pojmu, ktorý vznikol spojením slov *kompozícia* a *improvizácia*. Nie náhodou sa vynoril v oblasti nekonvenčného, experimentálneho hudobného umenia (ako aj v jeho možných intermediálnych presahoch)

---

<sup>1</sup> Uvedená štúdia bola u nás prvýkrát uverejnená v slovenskom internetovom časopise *Musicologica* č. 1/2011. V zahraničných prekladoch bola publikovaná vo Francúzsku pod názvom *Comprovisation: Notes pour une discussion sur la validité de la notion* v časopise *Improjazz* (roč. 14, 2012, č. 182, s. 31 – 35), v Španielsku pod názvom *Comprovisación: Notas para la discusión sobre la validez del concepto* v časopise *Oro Molido* (roč. 4, 2012, č. 33, s. 24 – 31) a v skrátenej verzii v českom zborníku *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury* (Praha: Akademie múzických umění a Český rozhlas, 2012, s. 139 – 146).

z potreby pomenovania, ale aj emancipácie hudobných diel založených na organickej spätosti zámerného sklbenia a rovnovážnych kombinácií nakomponovaných a voľne improvizáčnych plôch či postupov.

Na Slovensku sa komprovizácia prihlásila explicitne o slovo v roku 2011 v podobe verejného vyhlásenia *compro.sk11*. Išlo o estetický „manifest“ jedenástich umelcov, skladateľov, hudobníkov, performerov, hercov a teoretikov, konkrétne (v abecednom poradí) Martina Burlasa, Júliusa Fujaka, Józsefa R. Juhásza, Petra Katinu, Jána Boleslava Kladiva, Valéra Mika, Roberta Rotha, Mira Tótha, Attilu Tverďáka, Borisa Vaitoviča a Juraja Vaja, ktorí – bez nároku na vytvorenie jednoliatej skupiny – sa prihlásili svojou tvorbou, resp. jej časťou k vlastnému poňatiu komprovizácie. To tkvelo napokon nielen v hudobných, umeleckých, ale aj existenciálne širších súvislostiach, čo deklarujú aj tieto myšlienky z vyhlásenia:

*„Zaujíma nás emancipácia a legitimizácia autonómnosti komprovizácie ako:*

*... vedomej voľby transformačnej mutácie vopred nakomponovaných procesov, princípov, návodov a situačnej improvizácie v kontexte súčasnej hudobno-intermediálnej intertextuality;*

*... princípu, ktorý artikuluje vo svojich metódach a transverzálnej (t)akosti súčasné nekonvenčné umenie v analogickom odkaze na transparentne zakladajúci modus životných situácií (ako výsledníc toho, čo je vopred naplánované, a toho, čo zároveň nutne podlieha nepredvídateľnej zmene, na ktorú treba tvorivo reagovať);*

*... pojmu vyjadrujúceho proces stávania sa sebou samým (W. Welsch) v spolubytí s tvorivým aktom, umeleckým gestom a ich vnímaním“* (TJ Vjuga, 2012, s. 1 – 2).

Compro.sk11 vyvolalo v tom čase diskusiu, resp. polemiku a stretlo sa tak s ústretovými, ako i odmietavými reakciami, no postupne sa ku komprovizačným princípom v hudbe hlásili svojou tvorbou aj iní autori. Zaujímavé je, že sa „k veci“ vyjadrili aj významné osobnosti českej hudobnej scény. Mikoláš Chadima, legendárny predstaviteľ českej alternatívnej hudby, na margo komprovizácie v hudbe povedal: *„Komprovizace je pro mě stavebnice. Máš krabici plnou lego kostek, k tomu nějakou partu a hodinu na to, abys z toho něco postavil. Pokud má parta cit – a nemusí v ní být jen hu-debníci, rád spolupracuju s výtvarníkama –, dá se z toho po-stavit i mrakodrap!“* (Chadima; Fujak, 2018, s. 68).

Súčasný moravský skladateľ a teoretik Jaroslav Šťastný alias Peter Graham hovorí o komprovizácii v širších kultúrno-spoločenských súvislostiach, a teda aj z iného, skeptickejšieho uhla. Výraz komprovizácia podľa neho vyjadruje *„současnou situaci, kdy skladatel nemá čas dílo dotáhnout do definitivní podoby a nikdo nemá peníze na dlouhé zkoušení. Ono je třeba si uvědomit, že ta velká evropská skladatelská tradice – od Hildegardy von Bingen po Wagnera – je docela skleníková záležitost. Stála totiž na materiálním zajištění, o jakém se nám nemůže ani zdát. A ti největší tvůrci buď sami patřili k vládnoucí třídě (třeba Guillaume de Machaut byl diplomat, Johannes Ockeghem byl něco jako ministr financí), nebo s ní byli nějakým způsobem spojeni. (Co by asi dělal Beethoven po svém ohluchnutí, kdyby neměl kontakty s aristokracií? A kde by byl Richard Wagner bez Ludvíka Bavorského?) Dnešní skladatelé se stále nějakým způsobem chtějí vztahovat k této situaci, která už ale prakticky neexistuje (těch pár výjimek, jako Stockhausen, který vyženil dvě milionářky, nebo Boulez, který pocházel z hodně bohaté továrnické rodiny, takže měl všude dveře otevřené, na věci až tak moc nemění). Však je také na no-tách poznat, kdo komponuje s nějakou podporou a kdo ne!“*

*Mnohými ve všech pádech skloňovaná komprovizace je jakýmsi kompromisem s danými podmínkami. Je to vlastně snaha udržet si skladatelský statut, tedy něco vymýšlet a nějak řídit, ale přitom toho hodně nechávat na druhých – tak, aby se vlk nažral a koza zůstala celá. Nejvíc však stejně záleží na tom, KDO to dělá, protože i tímto způsobem je možno vytvořit úžasnou muziku (např. Anthony Braxton), zatímco důkladně promyšlené a pečlivě vypracované kompozice mohou být otravné či nejapné (včetně mých)” (Graham; Fujak, 2018, s. 163 – 164).*

Hudobná komprovizácia ako kompromis v chápaní Petra Grahama je bezpochyby jednou z jej príznakových čŕt súvisiacou s neraz značne neprajnými materiálными a ekonomickými okolnosťami. No ako to bolo v histórii už viackrát, stala sa „z núdze cnosť“ a limitácie nadobudli podobu výzvy a napokon i prednosti (*pars pro toto* spomeňme iniciovanie hudobnej formy komornej symfónie v čase hudobnej moderny pred celým storočím Arnoldom Schönbergom, Paulom Hindemithom či u nás Alexandrom Albrechtom). Nečudo, že sa takej príležitosti chopili aj naši tvorcovia, ktorých komprovizačné motivácie môžu vyplývať aj z potreby vymaňovať sa z konvenčných postupov a riešení. Ide v nich o snahu – ako to vyjadril Jozef Cseres (hoc v inej súvislosti) – o vytváranie „*audio-simulácií virtuálnych udalostí, ktoré možno aktualizovať a zvýznamňovať len za cenu obetovania univerzálneho jazyka či kódu a amplifikácie singularít a diferencií*“ (Cseres, 2013, s. 2). Tu je zopár príkladov životaschopnosti hudobných komprovizácií u nás v ostatných dvoch dekádach.

Spomínané zoskupenie compro.sk11 vydalo ako prílohu časopisu o súčasnom umení a kultúre Vlňa v roku 2012 rovnomenú CDextra kompiláciu, obsahujúcu okrem odborných textov J. Fujaka a V. Mika aj hudobné diela niektorých

signatárov. **Martin Burlas** (1955), iniciátor viacerých našich hudobných alternatív (od línie vedomého prihlásenia sa k redukcii hudobného materiálu na pomedzí vlastnej verzie minimalizmu a ironickej striedmosti od konca 70. rokov 20. storočia cez alternatívny rock v prvej polovici 80. rokov a ambient v ich druhej polovici až po transžánrové počiny v počítačovej hudbe), sa ku komprovizácii hlási – čo naznačuje už motto tejto kapitoly – ako k tvorivému princípu. Dalo by sa to demonštrovať na rôznych jeho dielach, k spomenutej kompilácii však prispel minivideoklipom *Napravo od stredu* (2010 – 2012) s farebne chameleónsky sa meniacim záberom na žobráka pod Michalskou bránou v Bratislave za zvukov jemne transformovanej elektronickej hudby. Tento žáner u neho reprezentuje vo svojej procesualite a udalostnosti rôzne komprovizačné princípy, čo je z posledného obdobia badateľné napríklad na albume elektronickej hudby *Angststiftung – Trauma* (2019). Burlas nielenže využíva rôzne subtílné možnosti tvarovania digitálne generovaných zvukov, ale rád sa oddáva subverzii akýchkoľvek očakávaní a konvencií spätých s tzv. počítačovou elektronikou, využívajúc aj „poruchové“ ruchy, výrazovo na hranici noiseovo sarkastických „schválností“. Táto poetika je u neho programová, veď k samotnému titulu pripísal, čo podľa neho vyjadruje: „*Všetky vaše traumy z minulosti a obavy do budoucnosti – nový album přináša obraz rozkladu všetkého okolo nás sprevádaného poslednými lúčmi slnka a unavenými pohľady na zanikající svět*“ (Burlas, 2019, s. 1).

**Ján Boleslav Kladivo** (1964) niektoré svoje hudobno-umelecké projekty vedome tvorí v súradniciach autonómne chápanej komprovizácie. Dokladajú to napríklad už niektoré jeho dávnejšie experimentálnejšie albumy *Prima Luce*, 2004, *CD/DVD Error Undefined*, 2004, *Between Two*, 2007,

resp. video-hudobný kus na spomínanej kompilácii *Deň do-  
korán nám svieti obrazmi* (2010 – 2012, video, réžia: Zuzana  
Foltýnová) s použitou hudbou z CD *Ticho v okne sna*. V kon-  
centrovane intencionálnom použití okrem jeho nedávnej  
elektronickej hudby sa v ostatných rokoch komprovizácia-  
mi vyznačuje i Kladivovo zoskupenie **Magnetische Welle**.  
Okrem neho (elektrická gitara, klavír, basgitara, etnohusle  
a elektronika) ho tvoria Alžbeta Malovcová (klavír, elektrická  
gitara, basgitara, elektronika) a Michaela Zanolettiová (spev,  
husle, perkusie). Toto trio sa ako jedno z mála u nás vydalo  
na pomerne neistú pôdu melodicky komprovizačných skla-  
dieb, keďže sa v nich prelínajú predkomponované a voľne  
improvizované plochy v symbióze akustických nástro-  
jov, ľudského hlasu a digitálnej elektroniky. Na ich prvom  
eponymnom CD (2018), ako aj na druhom s názvom *3030/  
Manuscript* (2020) poslucháč nájde rôzne variety zvláštne  
sugestívnych „nad- či mimožánrových“ hudobných nálad  
a koloritov. J. B. Kladivo pritom využíva so spoluhráčkami  
o. i. alúzie na krautrock, melodické preludovanie, ako aj fluid-  
nú procesuálnosť nefixovaných improvizácií. V predajniach  
typu Panta Rhei tituly tohto zoskupenia bývajú paradoxne  
zaradené do sekcie audiokníh, hoci na nich nenájdete jedi-  
né slovo. V prenesenom, metaforickom zmysle slova by však  
jeho tvorba bizarne komprovizačnou sluchovo-hudobnou  
knihou predsa len mohla byť.

**Juraj Vajó** (1970), súčasný slovenský skladateľ a hudobník,  
vedúci hudobných zoskupení Žena s blchou a Urban Hudák,  
predstavuje iný typ autora, hlásiaceho sa k niektorým svoj-  
sky poňatým princípom komprovizácie. *Meditácia pre flau-  
tu a klavír* (2006), dedikovaná pamiatke jeho učiteľa Ivana  
Paríka, je súčasťou obdobne koncipovaných skladieb *Music  
for tape and various instruments, Mantra, Proposal for piece*



(peace?), založených na syntéze kompozičných a improvi-  
začných princípov. Ako sám autor uvádza „jednotiacim prv-  
kom je spoločný redukujúci činiteľ, obmedzená plocha kom-  
pozičného záznamu, resp. je potrebné, aby sa zápis skladby  
vošiel na obojstranný hárok A3. Kvôli ekonomickému využitiu  
plochy využívam popri tradičnom zápise tiež kresbu, maľbu,  
slovné a znakové pokyny. Túto koncepciu som nazval ‚hudba  
na limitovanej ploche‘. (...) Možnosti postupov, ktoré uvádzam,  
sú nasledujúce: použitie rôznych druhov improvizátorských  
idiómov, schizoidná kompozícia (písanie jednej skladby v istej  
fáze rôznymi autormi bez vzájomnej spätnej väzby), hudob-  
no-kompozičná transformácia a purifikácia vlastného lyric-  
kého textu, postavenie dirigenta na pódiu do roly skladateľa,  
možnosti súvisiace s novými médiami, meditačný či zmysel-  
no-extatický hedonizmus“ (Vajó; TJ Vjuga, 2012, s. 7). Vajó  
v skladbe využil prepis tzv. desiatich Božích mien – Ehieh,  
lah, lehovah, El, Eloha, Elohim, IHVH, Šadai, Elohim Sabaoth,  
Adonai – a kombinácie opakujúcich sa písmen, pričom  
ku každému z nich skomponoval inú hudobnú sekvenciu.  
Ich aleatorický výber pri interpretácii ponecháva na vzájom-  
nú nonverbálnu, „telepatickú“ komunikáciu hráčov. Inou  
zaujímavou komprovizačnou etudou Juraja Vajó je skladba  
písaná pre gitaristu Attilu Tverďáka s jeho poéziou, nazvaná  
*Urban´s Song* pre elektrickú gitaru, neprofesionálny spev  
(vokalizujúci gitarové línie), a prípadne ďalšieho jedného  
alebo viacerých improvizujúcich interpretov (premiérov  
bola táto komprovizácia uvedená na festivale New music at  
home v šamorínskej synagóge, 2009).

Ku komprovizácii ako tvorivej pracovnej metóde, založenej  
na mutácii komponovanej a intuitívnej hudby aplikovanej  
na slovanskú „tranz-modalitu“, sa od svojho vzniku hlásilo  
aj voľné hudobné zoskupenie **tEóRia OtráSu** (2000 – 2010,

2019, 2020), ktoré som umelecky viedol v kontinuálnej koope-  
rácii s českým violončelistom a skladateľom Janom Kavanom.  
Okrem hudobno-intermediálnych, vyslovene komprovizač-  
ných projektov z prvého decénia tohto storočia (*Animácia  
Ticha...*, 2000/2001, *Nosferatu*, 2002, *transPOPzície*, 2003,  
*Jánošík* s Vladimírom Mertom a Janou Lewitovou, 2004) sa  
prvky komprovizácie objavili aj v spolupráci tohto komorné-  
ho telesa s legendárnym **Mariánom Vargom** (1947 – 2017)  
na koncertoch v rokoch 2001 a 2002. Hoci išlo primárne  
o stretnutie na báze improvizovanej hudby, Varga s hráčmi  
tEóRie OтраSu – okrem mňa (klavír, basgitarra, bicie) a Kavana  
(violončelo) ju tvorili DJ Fero (gramofón), resp. David Šubík  
(pozauna, digitálne perkusie) a Peter „Varso“ Varsavik (elek-  
trická gitara) – siahali počas nej k citátom, resp. alúziám  
na niektoré Vargove skladby či motívy od iných skladateľov  
hudobnej moderny. Dochádzalo tak k vzniku a tvarovaniu  
vopred nepredvídateľných zvukovo-hudobných procesov  
a špecifického druhu hudobne polyštýlovej dialogickosti  
v ko(i)mprovizácii.

Bolo to v období, keď sa po dlhšej etape sólovej impro-  
vizovanej hudby Marián Varga na prelome 20. a 21. storo-  
čia rozhodol venovať aj kolektívnej improvizácii s rôznymi  
osobnosťami a skupinami. Koncertné vystúpenia so zosku-  
pením komprovizovanej hudby tEóRia OтраSu sám vopred  
nazval „hudobné happeningy“. V tomto multidialógu, ako  
bolo naznačené, nešlo vždy a ani nemohlo ísť o neidiomatic-  
kú improvizáciu, Varga neraz „zablúdil“ do žriedla predchá-  
dzajúcej vlastnej tvorby – napríklad na začiatku *Hudobného  
happeningu I.* využil motív z jeho hudby k poézii Karla Kryla  
*Dvě půle lunety aneb Rebelant o lásce* či v jeho závere akordy  
z kódy *Eufónie* uzatvárajúcej slovutný dvojalbum Collegium  
Musicum *Konvergenzie*. Popri prvých verziách Vargovej *Žltej  
l'alie* s variováním tém Bartóka a Šostakoviča zaznela *Ranená*



MARTIN BURLAS, foto: autoportrét



JURAJ VAJÓ, Meditácia pre flautu a klavír, partitúra

# tEóRia OтраSu

## Hudobné happeningy XIX



tEóRia OтраSu: Hudobné happeningy XIX, 2019, foto: [www.a4.sk](http://www.a4.sk)

zvuková **f**compro.sk11 } vlna 9

Obal CDExtra COMPRO.SK11



Obal CD MAGNETISCHE WELLE

*H<sub>2</sub>O* tEóRie OtráSu dedikovaná práve jemu (úvodné akordy skladby sú vystavané z písmen Vargovho mena) so sémantickými odkazmi na legendárne *Konvergenzie*, z ktorých niektoré patterny sampoľoval DJ Fero na gramofóne. Vystúpenia zachytené na archívnych nahrávkach (a vydané prednedávnom na CD *Hudobné happeningy*, Hevhetia, 2018) zachytávajú azda menej známu ko(i)mprovizačnú Vargovu polohu, vyznačujúcu sa výraznou inakosťou, no najmä osobitosťou hudobného myslenia vnútornej slobody v intímnom momente samotného zrodu hudobnej myšlienky vo vzájomne empatickej interakcii s inými hudobníkmi.

Spomedzi aktérov uvedeného „manifestu“ *compro.sk11* by sme okrem špičkového akordeonistu Petra Katinu, zamieraného na náročný, v niektorých prípadoch komprovizačný repertoár súčasnej vážnej hudby, a spomínaného gitaristu Attilu Tverďáka mohli spomenúť aj súčasného skladateľa a hudobníka Mira Tótha, ktorý sa vo svojich kompozíciách a nekonvenčných operách často spolieha na výhody vlastných komprovizačných tvorivých metód v symbióze s jeho spôsobom autorskej, dirigentskej koordinácie hráčov na základe v partitúre zachytených grafických inštrukcií. Prihlásenie sa k vlastným verziám komprovizácie však nájdeme v ostatnej dekáde aj u iných skladateľov a hudobníkov, spomeňme aspoň Daniela Mateja, umeleckého vedúceho telies VENI ensemble a VENI academy, Miloša Železnáka a zoskupenie Duševné vlastníctvo, klaviristu a skladateľa Fera Királyho, či neprehliadnuteľného gitaristu a skladateľa Davida Kollara.

Pred temer desiatimi rokmi v závere spomenutej štúdie o opodstatnenosti používania termínu komprovizácia som si položil otázku, či v tomto prípade pôjde len o slepú taxonomickú uličku alebo o zmysluplné návštevídlo poukazujúce

na autentické, životaschopné a inšpiratívne fúzie komponovaných a improvizovaných postupov. Dnes – s odstupom času – možno povedať, že hoci otázka a „kauza“ kompromisácie ostáva v istom zmysle stále otvorená, dostalo sa nám na ňu medzičasom už nemálo presvedčivých odpovedí v podobe zaujímavých hudobných diel, a to aj v súradniciach našej nezávislej (intermediálnej) hudobnej scény.

### Výberová diskografia

**Compro.sk11** – Martin Burlas, Ján Boleslav Kladio, Julo Fujak, Juraj Vajó, Ne:bo:daj, Peter Katina, Attila Tverďák, Shibuya Motors, Valér Miko (CDextra kompilácia, Vlna 2012)

**Martin Burlas – Musica falsa et ficta ensemble: Hexenprozesse** (Atrakt Art, 2015)

**Martin Burlas: Angststiftung – Trauma** (Real Music House, 2019)

**tEóRia OtraSu & Vladimír Merta & Jana Lewitová: Jánošík** (CDextra, Hevhetia, 2007)

**Marián Varga & tEóRia OtraSu: Hudobné happeningy** (live 2001 – 2002) (Hevhetia, 2018)

**Julo Fujak: Konvergenzie do vrecka** (Hevhetia, 2010)

**Julo Fujak: kaleidoSONICope!** (Hevhetia, 2020)

**Ján Boleslav Kladio: Between Two** (2007)

**Magnetische Welle** (Vlna, 2018)

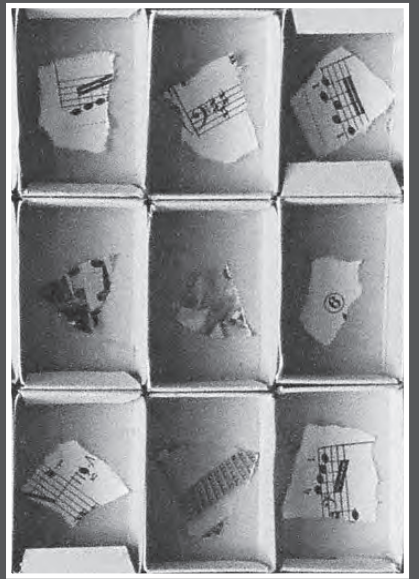
**Magnetische Welle: 3030/Manuscript** (2020)

**Don@u.com: Lieder ohne worte** (Atrakt Art, 2007)

**David Kollar: Sculpting in Time** (Hevhetia, 2019)

**Duševné vlastníctvo** (LP, Hevhetia, 2020)









## Úplne iné piesne

*Vymanenie sa zo zabehnutých hudobných stereotypov vyžaduje značnú dávku otvorenosti a odvahy tak na strane tvorca, ako aj poslucháča, výsledok však prináša silnú „vnútornú rezonanciu“. (...) jednoduchosť (ktorá je do istej miery príznačná pre piesňovú formu) a tuposť (ktorou sa vo veľkej miere vyznačuje piesňová forma a obsah v súčasnej „pop music“) vôbec nie sú pojmy synonymické – inými slovami nie je pieseň ako pieseň.*

*Ľubomír Pavelka*

Piesňová vetva alternatívnej hudby má u nás už pomerne dlhú tradíciu, jej prejavy a rôzne podoby možno nachádzať v 80. rokoch minulého storočia u nekonvenčných rockových skupín ako Maťkovia, Bez ladu a skladu, Karpatské chrbáty, Teória odrazu, Ali ibn Rachid, Ľahká múza, Tornádo Lue alebo od prvej polovice 90. rokov u výrazných osobností ako Ján Boleslav Kladivo či Edo Klena. O nové zoskupenia orientujúce sa na „iné“ piesne u nás nebola núdza ani od začiatku 21. storočia – nemožno nespomenúť aspoň *pars pro toto* v širšom povedomí úspešnú skupinu Korben Dallas, ktorá tu dlhodobo vyčnieva hudobnou originalitou tak z textovej, ako i hudobnej stránky. V nasledujúcich riadkoch bude reč o niektorých ďalších predstaviteľoch „iných“ piesní vyčnievajúcich z radu v tej-ktorej hudobne nezávislej alternatívnej štýlovej línii.

O skupine **Longital** (s pôvodným názvom Dlhé diely), zúženej po dlhé roky na vo všetkom sebestačné (hudobne, produkčne i vydavateľsky) duo osobitej speváčky, basgitaristky Šiny a výborného multižánrového gitaristu, speváka Dana Salontaya, ktoré v druhej dekáde 21. storočia nadobudlo aj podobu tria s invenčným bubeníkom a klávesistom Mariánom Slávkom, sa popísalo právom už nemálo superlatívov. Každým albumom si Longital od počiatku nastavoval

vo svojej tvorbe latku čoraz vyššie a žal úspechy aj v zahraničí. Stačí spomenúť tituly *Gloria* (2008), *Teraz* (2010), *A To Je Všetko?* (2015), alebo nedávne po každej stránke vycibrené diela *Divoko* (2016) a *Mauna* (2019), ktoré sú dokladom umelecky zrelej výpovede porovnateľné s tvorbou niektorých piesňových cyklov súčasnej tzv. vážnej hudby.

V minulosti sa Longital nevyhýbal ani nekonvenčnejším polohám pri živej hudbe k filmom nemej éry (*Aelita*, 2004) alebo v komponovanej filmovej i scénickej hudbe (*Hodinu nevíš*, 2009; *Sneh*, 2013), nebolo tomu inak ani v ostatnej dekáde (hudba k muzikálu *Bublina v betóne* v spoločnej produkcii divadiel Elle danse a Gunagu, 2013; k film *True Štúr*, 2015; či k divadelnému predstaveniu *Masaryk/Štefánik*, 2018 v divadle Aréna v Bratislave, resp. v Mestskom Divadle Zlín).

V diskografii zoskupenie sa vyníma aj live CD, projekt so sláčikovým kvartetom, realizovaným po prvý krát na festivale Konvergenzie roku 2015 s názvom *Suita* (na CD vydaný roku 2016).

V pravom slova zmysle ňou nie je – o striktné dodržanie tejto hudobnej formy tu nešlo –, treba ho chápať skôr metaforicky: ide tu o prearanžované ťažiskové skladby a piesne z rôznych predchádzajúcich albumov, ktoré sú ako „korálky“ navlečené na „suitovú“ niť. Na výslednom tvare má nemalý zástož aj hudobník, violista a skladateľ Slavo Solovic, ktorý už so Šinou & Salontayom dávnejšie spolupracoval (napríklad, na CD *Šinadisk*, 2001), citlivý aranžér sláčikových partov. Spolu s violončelistom Jozefom Luptákom (dlhoročným spiritus agensom spomínaného festivalu) i huslistami Štefanom Filasom a Milanom Adamcom pomohol Longitalu rozpriahnuť krídla, ktoré mu aj vďaka ich vkladu tu narástli. Navyše, a to pri takýchto projektoch nebýva vždy zvykom, sa tu podarilo skĺbiť obe telesá do organického celku, čo

cítiť s každou pribúdajúcou piesňou/skladbou. K vrcholom koncertu patria rovnako momenty nežnej, epicky rozvinutej lyriky (*Anjel môj*) ako aj glassovských/reichovských či rockovo vygradovaných plôch (*Von von, Bránou*), ale aj perfektných polyrytmických patternov a glissadových zábleskov (*Vlak*). Celý koncert má zaujímavý dramatický oblúk a len s občasnými zaváhaniaми speje do naozaj dôstojného vyvrcholenia (*A to je všetko?*). Po mnohých stránkach tu máme dočinenia s vystúpením vo svojom žánri minimálne európskych parametrov.

Korene slovenského nekonvenčného „elektro popu“ siahajú k Martinovi Burlasovi v časech jeho bizarne kontroverzných projektov vytváraných na osobnom počítači od prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia, do istej miery aj k počiatkom elektronického ambientu jeho spolupráce s Ivanom Csudaio, obdobne významný podiel na kreovaní našej vlastnej, rozpoznateľne autentickej línie elektronickej „pop“ piesne má aj spomenutý Ján Boleslav Kladivo. V ich prípade išlo predsa len o iniciatívy takpovediac na okraji väčšinového vkusu. S príchodom nového milénia sa však u nás objavilo zoskupenie, ktoré, nadväzujúc na týchto hudobných „matadorov“, prelomilo isté bariéry nezájmu o sofistikovanejší hudobný prejav aj v tejto žánrovej oblasti. Skupina **Noisecut** vznikla koncom 90. rokov spojením štyroch výrazných osobností – speváčky, autorky textov, spoluautorky hudby a, mimochodom, aj výnimočnej umeleckej šperkárky Bety K. Majerníkovej, umeleckým menom Bet-Maj Sepja, producenta, basgitaristu, hráča na laptope a autora hudby Erika „Lososa“ Horáka, gitaristu Simona „Japonca“ Ekhana a bubeníka Michala Lašana. Už od počiatku na „demo“ albumoch *Landscapes* (2003) a *Deň za dňom* (2005) zaujali snahou o nebyvalo invenčné sklbenie neošúchaných

digitálne generovaných zvukov, umne zakomponovanej nekompromisnej elektrickej gitary a strohých, no zaujímavých rytmických patternov, čo vytváralo zaujímavý kolorit k plánu melodických línií v triezvo civilnom, no sugestívnom speve Bet-Maj-Sepje. Nečudo, že Noisecut sa ocitol čoskoro na prvých miestach rebríčkov FM Rádia, ale aj na významnej európskej kompilácii v danom žánri *Europavoc* (2007).

Výrazný kvalitatívny skok cítiť na treťom CD s názvom *BLIIIIZKO* (2008), ktorý hudobne produkoval pražský producent Ecsen Waldes, dotvárajúc výsledný „sound“ skupiny najmä v kooperácii s E. Horákom. Ten v istom čase pôsobil aj v Londýne, kde ho výrazne ovplyvnila tamojšia elektronická scéna, čo sa v tom najlepšom zmysle slova prejavilo aj na tejto platni. Stačí spomenúť také vycibrené piesne ako *Rieka*, *Elefant* či jeden z vrcholov tvorby tohto obdobia *Ako ďalej* s podmanivým harmonicko-melodickým priebehom a existenciálne katarzným textom: „Všetko bolo isté, veci úplne jasné. / Bili sme sa za slová, ktoré zneli krásne. / Všetko bolo dané, svet bol malý. / Bili sme sa za vety, ktoré dobre vyzerali. // Práve som zistila, že je niečo inak. / Práve som prišla o svoje predstavy. / Práve ma prešlo to, za čo som sa bila. / Práve som zistila, že s tým nič nespravím. // Všetko bolo jasné, ale teraz sa musím pýtať, ako ďalej.“

Album *Háj & Lov* (2011) patrí taktiež k tomu najlepšiemu, čo na našej scéne nezávislého elektro-popu doteraz vzniklo. Po istej – aj koncertnej – odmlke Noisecut prišiel opäť so setom výnimočných pesničiek v diapazóne od introvertných polôh – *pars pro toto* spomeňme úvodnú 108 – cez netucové tanečné skladby ako *Hviezdy* či *Tancuj!* až po svojbytné a nezameniteľné *Míňajú ma dni* a jedinečné *Dáta taja dych* a v neposlednom rade záverečnú, obzvlášť vydarenú coververziu povestnej piesne J. B. Kladiva *Mariena*. Máme tu do činenia so životnými pocitmi, nech už to akokoľvek

paradoxne vyznieva, akéhosi novodobého civilného mestského „folkloru“, ktorý sa však vyznačuje inou, neraz jatrivou „digitálnou“ senzibilitou Okrem Kladiva na platni hostovali aj rapper Lyrik (v industriálne „panelákovskej“ piesni *Jazda*), Tomky a Martin Šútovec zo skupín Diego a Tu v dome, nezastupiteľnú úlohu tu opäť zohral zvukový majster Ecson Waldes.

Noisecut sa stretával s úspechom a nemalým ohlasom na koncertoch nielen u nás, ale i v Česku, Maďarsku a Rakúsku, o jeho kvalitách napokon svedčí i fakt, že si ho ako predskupinu vybrali svetové legendy postindustriálu Nine Inch Nails Trenta Reznora a lamX. Sľubnú kariéru tejto v našich končinách nezvyčajnej skupiny ukončila tragická autonehoda Bety K. Majerníkovej roku 2012, po ktorej sa uskutočnilo niekoľko spomienkových comebackových koncertov až v závere druhej dekády tohto storočia. Výnimočná výstava Majerníkovej šperkárskeho umenia s názvom *Pozemské záhrady* sa uskutočnila už, bohužiaľ, posmrtné na jeseň roku 2012 v bratislavských kúpeľoch Grössling.<sup>1</sup>

Operne a koncertne agilná, zároveň však štýlovo širokospektrálna mezzosopranistka **Eva Šušková** (1979) patrí k najoriginálnejším zjavom našej súčasnej hudobnej scény. Doteraz vydala veľmi zaujímavé profilové albumy *Secret Voice* (2014) – dramaturgicky zameraný na progresívne iniciatívy našej hudobnej avantgardy a (post)moderny od 60. rokov 20. storočia – a *Secret Voice Electric* (2016) orientovaný na súčasnú hudbu, v ktorej rada vyhladáva skôr experimentálnejšie

---

<sup>1</sup> Viac pozri knižný katalóg *Bety K. Majerníkovej – Pozemské záhrady* (Združenie šperkárov AURA, 2012) a bakalársku prácu Doroty Ondrejčkovej *Bety K. Majerníkovej – esteticko-kulturologická reflexia tvorby (v kontexte hudobného a výtvarného umenia na Slovensku)* (Katedra kulturológie FF UKF, 2013).

polohy. Propaguje slovenskú hudbu, kde sa len dá, je o. i. členkou združenia Albrechtina uvádzajúceho kontinuálny cyklus našej *(Ne)známej hudby*, ale rada a cielene vyhľadáva i príležitosti realizovať rôzne nekonvenčné hudobné alebo hudobno-intermediálne projekty, venuje sa workshopom netradičných speváckych techník atď. S komorným súborom Cluster Ensemble sa podieľala na uvedení grafických partitúr Milana Adamčiaka v multimedialne koncipovanom programe *Dots.Lines.Shapes* (2013), s komorným orchestrom Quasars Ensemble pod vedením Ivana Buffu sa zas výborne zhostila interpretácie vokálnej tvorby Ilju Zeljenku na albume *Lalula* (2018).

Krajnú polohu nekonvenčne poňatých piesní predstavuje Šuškovéj spolupráca s nestorom našej alternatívnej hudby, skladateľom Martinom Burlasom, konkrétne na bizarnom cykle s názvom *Lexikón chladu* (2017). Nájsť kľúč k jeho načúvaniu, uchopeniu či interpretácii nie je vôbec ľahké. Poslucháč je tu konfrontovaný so sporými elektronickými plochami syntetizátorovej hudby – balansujúcej na hrane zámernej banality alebo zvonkohravo jemnej gýčovitosti – a zároveň so sofistikovanými sónickými ruchovými ruptúrami a minimalistickými „atmosférickými poruchami“, nad ktorými sa placho klenie uvzatý, timbrovo temer parlandový tichý ženský hlas. To môže vyvolávať rôzne asociácie, najmä ak viete, že ide napríklad v prvej časti o zhudobnené výňatky z *Lexikónu spoločenského správania* podľa knihy etikety Mileny Majorovej *Človek medzi ľuďmi* (z roku 1980). Ide o absurdný žart či výsmech alebo skôr esenciu rezignujúcej úzkosti a existenciálneho stuhnutia? Či o hudobnú hybernáciu satieovskej poetiky v postindustriálnej, postpravdivej, (ex)postmoderne vyprázdňujúcej sa dobe druhej dekády 21. storočia? V tušení možného zámeru sa vám pri načúvaní tohto miestami excentrického



projektu môže vyjavovať ktorákoľvek z týchto interpretácií. Táto na minimum obnažená hudba a miestami až humorne pesimistická lyrika a poetika Martina Burlasa vás nenechajú chladnými, a to ani v prípade piesne *Chlad pomáha*, akéhosi predelu celého projektu.

Druhú časť tvoria tri oveľa dlhšie skladby: viac než desaťminútový, kvázi hudobno-konceptuálny kus *Pussycalling* s multilingválnym textom *Jak sa v rôznych zemích volá na kočky*, ďalej zhudobnená báseň Petra Kollára *Pod závojom* a záverečná nekonvenčná *Pieseň s „nekonečnou“*, úžasne vyšnutou elektronickou kódom. Eva Šušková sa v tomto piesňovom cykle plne podriaďuje a odovzdáva Burlasovej poetike, vzdávajúc sa vedomo všetkých iných výrazových možností jej výnimočného hlasu, potvrdzujúc tézu „menej je niekedy viac“ – pravdupovediac, nepoznám u nás inú opernú divu, ktorá by sa na niečo takéto odhodlala. Bizarne enigmatický *Lexikón chladu* je v istom zmysle estetickou, mimeticko-umeleckou metaforou našich čias, ktoré vrúcnosťou veru neoplývajú.

V slovenských hudobných alternatívach majú humorné polohy a komicnosť výrazu všemožného druhu svoje nezastupiteľné miesto, počnúc ironickým sarkazmom našej prvej alternatívnej rockovej skupiny Matkovia cez satiru, paródie a absurdný humor ďalších zástupcov tohto prúdu v 80. a 90. rokoch minulého storočia u spomenutých kapiel Bez ladu a skladu, Karpatské chrbáty, Teória odrazu či Ali Ibn Rachid. Od prelomu 20. a 21. storočia na iniciatívy spomenutých kapiel nadviazali dnes už „stálice“ našej hudobnej alternatívnej scény ako Chiki liki tu-a alebo Vrbovskí víťazi a Horkýže Slíže či. V posledných dvoch desaťročiach možno trochu neprávom v ich tieni pôsobí **Sto múch**, banskobystrické zoskupenie – názov vraj vznikol z pôvodného anglického tvaru

Too Much –, ktoré patrí k najzaujímavejším slovenským skupinám „inej“ transžánrovej, svojsky (ne)populárnej hudby. Tvoria ju duša kapely, skladateľ, hráč na klávesových nástrojoch, spevák a aranžér Juraj Haško, dve spevácke i tanečné divy Marcela „Maca“ Cmorejová (ktorá hrá aj na altsaxofóne i akordeóne) a Lucia Žiaková i inštrumentálne zdatní spoluhráči (a neraz i spoluautori), gitarista Martin Novák, basgitarista Miroslav Páv a bubeník Jan Fiala.

Už na prvom albume *Z hrušky dole* (2007) sa vyprofiloval ich polyštýlový slovník, a hoci niektoré piesne boli „vzorne ušité“ podľa vzoru „Ursiny-Filip-Šeban“, je tu už zreteľne badateľná vlastná autorská poetika hlavného autora Juraja Haška a obdivuhodnej inštrumentálnej i speváckej výbavy a súhry členov kapely. Nájdete tu nielen jej prvé hity *Kúpil som si Rhodes* či *Oblečme sa (do kimona)*, ale aj štýlovo rôznorodé skladby ako „princeovská“ *Mám problémy*, detsky nevinná *Pred kúpačkou*, alternatívne rockovo bláznivá *Popálila som si ruku, mám tam pluzgiere*, ľúbostná *Balada o využití byliniek v intímnej sfére* alebo funkový „vypaľovák“ *Rátajte s nami*.

Na nasledujúcom CD *Fšehochuť* (2008) už cítiť potvrdenie a rozvinutie vlastného, žánrovo vo svojej postmodernej štýlovej a žánrovej promiskuite neuchopiteľného rukopisu Sto múch. Vyznačuje sa totiž hyperbolizovanou štylizáciou, sofistikovaným parodizovaním i (tragi)komikou, ktoré pramenia v hravosti, roztopaši, ale i neskrývanej láske k istým druhom hudby (funky, rock-pop, baladické „sladáky“, polyrytmické inštrumentálky a i.). Zappova metóda ironizujúceho vtelenia sa do trápnoti istých žánrov tu taktiež nepôsobí rozpačito, naopak (napríklad v piesňach *Vítanie primátora*, *Daj mi II.*, *Našiel som taliansky slovník*), veď na demaskovanie hudobných „bohapustých hlúpostí“ (samohrajkových pseudoludoviek, jednoduchého heavy metalu alebo

primitívnych disco baroviek) niekedy naozaj stačí odčitovať ich notu po note. Avšak poetika tejto skupiny len na parodizovaní nestojí ani sa ňou nevyčerpáva. Na uvedenom albume „všehochuť“ nájdete aj rozmanité nezvyčajne pretvorené štýlové transformácie synth-popu 80. rokov v *Imidžových omyloch* či kvázi vážno-jazzový klavírny aranžmán piesne *Poker* a najmä z každej stránky výrazovo silné, za nič a nikoho sa neskrývajúce vlastné, originálne piesne: či už spletilo harmonicko-rytmicky vystavaný *Trolejbus*, odzbrojujúco komicky detské *Včielky z úľa* alebo taký piesňový skvost, akým je žensky tichá i trpká *Všehochuť*. Výrazne za nimi nezaostávajú ani úplne iné žánrové „príchute“, ako napr. pôsobivý melodramatický predel *Po večernom kúrení*, hudobne vtipný *Temperament* či princeovsky rozkošatená, vokálne i timbrovo viachlasá klenutá kóda celého CD s názvom *Dosť už* s hosťujúcim Andrejom Šebanom na syntetizátorovej gitare (ten bol, mimochodom, hudobným producentom prvého albumu).

Táto bizarne funk-rocková, vlastne v tom najlepšom zmysle slova priam kabaretná skupina siahla aj po epickejšej polohe, rozsiahlej multižánrovej „epopeji“, ktorá je vlastne hudobno-lyrickým autobiografickým záznamom intímneho príbehu nenaplnenej lásky na dvojalbume *Skorotlčúce* (2012). Autorom transžánrovej hudby celého tohto diela je spomínaný spiritus agens kapely Juraj Haško, jeho textovú líniu si však (okrem jednej piesne vo vlastnej réžii) vystaval z koláže napokon nielen ľúbostnej poézie celej plejády devätnástich(!) básnikov, ako sú Jacques Prévert, Pavol Macho, Peter Šrank, Zuna Mayerská, Patrik Špaňo, matka Jara Filipa Emília, resp. mnohých ďalších. Zostaviť do zmysluplného naratívu toľko rozdielných poetík bez toho, aby v takej chúlостivo „otrepanej“ téme človek neskĺzol do „cukerínového sentimentu“, muselo dať námahu

najmä hudobno-dramaturgickú. A vedieť, aký druh výrazu a nálady sa k tej-ktorej básni hodí, vyžadovalo priam ursinyovský fortieľ. Nie náhodou sa k Ursinymu *Sto múch* neraz utiekajú aj tu. Každý z členov skupiny tu navyše podáva vyzretý výkon, čo (aj vďaka kvalitnému zvuku Juraja Solana, mimochodom, zvukára posledných Ursinyho platní) počuť v ich súhre z každého tracku.

Prvá tretina nahrávky sa nesie práve v duchu rozmanitých „ursinyovsko-filipovských“ ponášok, pričom niektoré piesne – *Letom snehom*, *Telefónny hlavolam*, *Straky*, *Postavím ti dom* – majú doslova hitový potenciál. Neskôr sa však „kolorit“ projektu preklápa do čoraz autentickjších polôh, v ktorých už možno spoznať nielen ďalšie vplyvy – v neľahkých viachlasoch, ako aj v polyrytmike, aranžovaní dychovej sekcie sem-tam presvitne Prince, Zappa, podprahovo aj Peter Gabriel –, ale najmä vlastný „stomuchový“ rukopis miešajúci progressive rock, štylizované retro, funky, elektrojazz, independent pop či balady a melodrámy, tvoriac neraz nečakané štýlové „prešmyčky“. Skladby rôznej kontrastnej atmosféry – *Z jednej strany rozhlas*, *Druhá povedala tretej* – ľúbostnej, rozžiarenej, erotickej, hravej, vtipnej, ale už aj ironicky trpkej, v skladbe *Bože*, sa vhodne striedajú a gradujú celú prvú časť. Okrem spomínaných podmanivých balád tu vyčnievajú opäť neviazané piesne, napr. *V tieni slnečníkov*, *Vraj si sa pomýlila*, *Peklo/Chodci náhodní*, *Poprad – Tatry*, kde sa skupina môže doslova „vybláznit“, jednoducho na svoje si v tomto polyštýlovom „puzzle“ môže prísť v podstate každý. Druhá časť dvojalbumu je „prepisom“ tej fázy „love story“, keď po nezhodách prichádzajú jatrivé pochybnosti až mizéria, agónia a bolesť straty v rozchodových stavoch. Má teda logicky inú atmosféru, kde opäť nájdete silné sladkobôľne piesne *Havrany*, *Mikrosvety*, *Nepíš mi*, ale aj návrat k citácii Ursinyho postupov.

Skupina Sto múch načas prerušila svoju činnosť – v niekoľkoročnej pauze vyšli platne sesterských projektov kapely Adela a jednej zo speváčok Marcely Cmorejovej pod názvom *Maca* –, no v roku 2018/2019 „pribzučala“ s novým repertoárom. Zatiaľ posledný titul je tentoraz bezmenný, resp. eponymný (na obale len s rôzne veľkými žltými muchami na červenom podklade). Hráči a speváci, resp. speváčky kapely tu opäť namiešali multižánrový „kokteil“ – v tom najlepšom zmysle slova – „roztopašnej“ a humornej hudobnej funky-rockovej alternatívy. K vrcholom platne patria piesne, resp. skladby, v ktorých cítiť tak vyzretosť, hravý nadhľad, ako aj nebývalú invenciu: úvodná *Urobme si kapelu*, výborne vystavaná *Punčová* alebo trans-post-rockové „vypaľovačky“ *Poleno* a *Dana*. Snúbia sa v nich sofistikované harmónie, inteligentná rytmika, brilantné viachlasy, vtipné aranžérske „schválnosti“ a radostná frivolnosť, čo napokon možno vybadať aj v potmehúdsky vypointovaných textoch Petra Šranka, Zuny Mayerskej či Roba Vigaša a Michala Kubovčíka. Niekedy lyrická zložka trochu za hudobnou pokrivkava v piesňach *Malé plusy* alebo *Insomnia* či v trochu silene parodickom duete *Závislí*, čo však vyvažujú iné, hlbavejšie polohy – pokojne plynúce piesne Agát, *Človek strom*, miniatúra *Modré psisko* i záverečný *Miláčik*, zakončený vyslovene nádhernou a cappella kódou – komplementárne dopĺňajúc pôsobivý žánrový kaleidoskop celého titulu. Na rozdiel od hmyzu rovnakého mena týchto Sto múch nás neotravuje, naopak, oblažuje nás už viac ako pätnásť rokov nemalou radosťou z hudby, humoru i pohybu, o ktorú je tu vždy nemalá núdza.

Štýlovo premenlivé, predovšetkým akustické trio **NE:BO:DAJ**, ktoré vzniklo v roku 2011, tvorili speváčka, hudobníčka, etnomuzikologička Jana Ambrózová, nekonvenčný

skladateľ, klavirista a spevák Julo Fujak a multižánrový akordeonista Andrej Pleštinský. Jeho repertoár od počiatku tvorili vlastné skladby, komprovizácie a „podiv(uhodné“ piesne s poéziou slovenských básnikov Petra Milčáka, Evy Parilákovcej, P. Macszovszkého, Daniela Heviera, Michal Habaja a i., ako aj (re)interpretácie kompozícií iných autorov, o. i. M. Feldmana, Ch. Mingusa, Teórie Odrazu, pričom sa neraz oddávalo aj pretváraniu ľudových balád. Myšlienka realizovať na koncertoch i na albumoch vzájomne presahovú koláž týchto rôznych kontrastných polôh bola inšpirovaná princípom ich konfrontácie už na legendárnom dvojalbume *Konvergenie* Mariána Vargu a skupiny Collegium Musicum (1971), ako aj na CD *Konvergenie do vrecka* J. Fujaka (2010). V roku 2012 vznikol prvý eponymný album tria Nebodaj, ktorý formou takmer live nahrávok v Empírovom divadle v Hlohovci priniesol všetky spomínané variabilné „podobizne“ tria. Hudobný estetik a kritik Ľubomír Pavelka na jeho margo uvádza: „(...) poslucháč sa stáva súčasťou akéhosi iného hudobného priestoru, istej ‚bezčasovosti‘, kde navzájom koexistujú rôzne druhy hudby: od Seikilovho fragmentu, *Intermission 6* Mortona Feldmana, ľudových piesní (bala-da Ej, husári alebo Kozmo išli z Jágra), komprovizovaných hudobných tvarov vzniknutých interpretáciou grafických partitúr (*Domino Samba* Dezidera Tótha, alebo *Skrúž I.*), (...) *Preplietajúca sa* lyrika, expresívnosť, ironia, fragmentárnosť i celistvosť, ‚konkrétnosť‘, ale možno viac ‚zahmlenosť‘ – to je jazyk NE:BO:DAJ, ktorý je významovo viacznačný, podobne ako samotný názov tria (konotujúci rôzne významy, ako napr. *nebo, bodaj, daj nebo a pod.*)“ (Pavelka, 2012, s. 98).

Druhý album s názvom *Leter tu develoter* (2015), nahratý v Koncertnej sále Župného domu v Nitre, obsahuje okrem autorských diel aj piesne, resp. skladby napísané, resp. upravené pre toto trio od renomovaných osobností našej i českej

hudobnej scény – Martina Burlasa, Petra Machajdika, Ivana Achera, Jána Boleslava Kladiva a Milana Adamčiaka. Hostujú na ňom, okrem posledných troch menovaných osobností, aj špičková americká perkusionistka a skladateľka Amy Knolesová z The California E.A.R. Unit, básnik Michal Habaj, gitarista Ondrej Veselý a herec a verklikár Ivan Gontko. Ne:bo:daj tu pôsobí z každej stránky už vyzretejšie a sebavedomejšie. Oliver Rehák o tomto titule píše v recenzii *Vedia zhudobniť takmer čokoľvek – aj list developerovi a rady na schudnutie: „Najskôr sa ozve preludovanie flašinetu, ktoré vás preniesie na dedinský jarmok, no rurálnu idylu rýchlo utne riff klavíra s unisonami huslí a talianskeho bajana (gombíkového akordeónu) podfarbujúcimi dadaisticky hravé verše a už je tu ďalšia zmena, cifrujúci odzemok so slovami: ‚Tak som skúsil disco, metal, potom hip hop ba i swing, napokon experimental a to som zle urobil...‘ Výstižný úvod. To, čo robí trio NE:BO:DAJ, je totiž hudba v hudbe, v tom najlepšom zmysle eklektická skladačka rôznych foriem a žánrov. Nové autorské skladby aj reinterpretácie existujúcich. Akustický zvuk a pesničkové formy najskôr nasmerujú poslucháča ku kabaretnému divadlu a brnianskej alternatívnej scéne, no výsledok je omnoho pestrejší. (...)*

*„Táto báseň si ťa nájde, živého alebo mŕtveho. Na Bahamách alebo na Cypre. S bankrotom či bez’ recituje monotónne mrazivo básnik Michal Habaj. Verše proti developerom v sprievode hudobných interlúdií asi ešte nik nenasadil, je to silné aj vtipné zároveň, čo platí aj o záverečnom trojhlasé spievajúcom bizarné fragmenty zo ženských magazínov. Sú to obrazy našej doby a zároveň jej komentáre, ktoré po nej zostanú ako silný dokument“ (Rehák, 2015, s. 1).*

Ne:bo:daj sa popri svojej tvorbe interpretačne podieľal paralelne aj na experimentálnejších projektoch: vytváraním živej hudby k expresionistickému hororu nemej filmovej éry



*Nosferatu* spolu s violončelistom Janom Kavanom v bratislavskom kine Lumiére (2012), participáciou na CDextra kompilácii *compro.sk11* (2012), na elektroakustickom Ateliéri XXI Rádia Devín (2013) alebo akuzmatickej skladbe Jula Fujaka *Nitrianske Atlantídy* (2013). Po účinkovaní na spomienkovom koncerte *Marián Varga 70+1* v jezuitskom Kostole sv. Františka Xaverského v Skalici v roku 2018 (v nasledujúcom roku vychádza z neho live CD a DVD záznam) – a to aj s hosťami, speváčkou a hráčkou na kvintone Gabrielou Vermelho a spomínaným Janom Kavanom – sa kapitola existencie tohto piesňového i multižánrového zoskupenia uzatvára.

V prvom roku druhého decénia tohto storočia vznikla zhodou okolností taktiež v Nitre pozoruhodná, primárne hard core punková, avšak v skutočnosti polyžánrová a zároveň recesistická skupina **Bijouterrier**. Možno ju vnímať v priamej línii tvorby skupín Karpatské chrbáty alebo Chiki lili tu-a, jej zakladateľom a „duchovným otcom“ sa však stal Peter „Kuko“ Hrivňák z populárnej, obdobne zameranej punkrockovej kapely Horkýže Slíže. Celý tento projekt zosnoval a dodnes je aj autorom mnohých nápadov, skladieb a textov. Iniciatíva vytvoriť bizarné hudobné zoskupenie, vyznačujúce sa neraz kontroverzným výrazom zahŕňajúcim šibeničný humor, súvisí aj s pomerne úspešným internetovým seriálom *Doma na porádku* Henricha Vargu, v ktorom účinkovali i členovia Bijouterrieru. Skupina dodnes hrá a „vystrája“ v zložení: suverénna speváčka a herečka v rôznych *femme fatale* prestrojeniach Zita Rigondeaux (občianskym menom Alena Pajtinková), spevák, bubeník „strýco v rokoch“ zväčša v ružovom saku Vojtech Ujlaky (Ivan „Ajala“ Matejovič), brilantný gitarista Gejza Pandou (Tomáš Lobb), zemitý basgitarista Valentín Rozsa (Peter „Sanchez“ Saniga),

invenčný bubeník Imrich Ujlaky (Ivan „Iwiak“ Matejovič ml.) a raper Majka F. T. G., s ktorými občas hostujú Seržant IN (čítaj: Ajen, inak Ičo Pčelár, úspešný účastník súťaže *Slovensko hľadá Superstar*), Braňo Jobus a Strapó.

Hoci kapela označovala spočiatku svoj štýl ako THC (nejde o známu psychoaktívnu látku, ale) – Theatro Handlová City punk, v skutočnosti ide o po každej, t. j. hudobnej, verbálnej i pódiovej stránke výborne zvládnutý osobitý mix toho najlepšieho, čo u nás priniesol alternatívny rock, punk, hard core, rap, obohatený o paródie pop songov, funku v nitrianskom dialekte, alebo bláznivé alúzie na poetiku „kolotočových“ balkánskych, maďarských i ruských popevkov“, atď. To všetko sa prejavilo už na prvom albume *Ladies and Gentlemen* (2011), kde sú povedľa seba také výborné (trans)rockové piesne ako *Sušienky Lena*, *Prečo plačeš, Vilém?* s hostujúcim Vilémom Čokom z legendárneho Pražského výberu (k skladbe bol natočený jedinečný videoklip), politicky, bohužiaľ, nadčasová *Vláda*, provokačný kus *Neser!*, ale aj štylizácia do budovateľskej piesne s punkovými prvkami *Starci na chmeli*, ako aj retro bonus *Funky*. Intenzívna spolupráca s hudobným producentom, spevákom, basgitaristom a spevákom Kukom nevysychajúcej invencie vyústila aj do piesní *Babka Nadtatrovská a dedo Momuj*, *Terárium* (so spomínanou skupinou Horkýže Slíže) odohrávajúce sa v nitrianskom nákupnom centre Mlyny, alebo *Váňa z Vorkuty* v ruštine, v ktorej hlavný protagonista utiekol pred ruskou mafiou do Nitry aj s jadrovou tyčou, ukrývajú sa v kapele i na miestnom kúpalisku. Ku všetkým menovaným, ale aj mnohým iným skladbám má Bijouterier natočených niekoľko originálnych, hravo vtipných, vizuálne osobitých, niekedy doslova filmových videoklipov, ktoré nestrácajú ani po rokoch nič na lesku (okrem Čoka v nich o. i. neraz účinkovala významná slovenská herečka Eva Pavlíková).

Druhý album *In Autumn* (2013) v kvalite v ničom za prvým nezaostal, naplnil očakávania a uspokojil ako verných fanúšikov skupiny, tak aj širšie alternatívno-rockové publikum. Nájdete na ňom agresívne znejúce *Právo na zabitie* (ide o slovnú hračku zrolovaných novín Rudé právo, ktorým možno zabíjať muchy) so spevákom Braňom Jobusom, hororový *Tarantínov film*, temer cyberpunkový „vypaľovák“ *Japanese Tourbus*, ale aj odľahčenú pieseň Richarda Müllera v maďarskej verzii *Jó napot kivánok* (avšak s vloženými ruským veršom) s hosťujúcou Eidams Family (výnimočne v produkcii Marcela Buntaja).

Nasledovalo živé CD/DVD *Slížovica 2014* (2015), zaznamenávajúce strhujúci koncert kapely na rovnomennom letom festivale v Nitre, kde sa prezentovala nielen všetkými svojimi hitmi, ale aj bizarne pirátskymi alebo inak „uletenými“ kostýmami a neviazanou post-rockovou show. Zatiaľ posledným titulom v diskografii Bijouterrieru je *Spaceshit Captain* (2017) s „monty pythonovsky“ poňatou sci-fi tematikou, subverzne zarámovanou sujetom s fekálnymi problémami vesmírnej posádky vo fiktívnom filme. Okrem titulnej piesne sa tu vynímajú opäť hardcorové skladby ako *Veverica*, kontroverzne rapová *Čau čau*, zámerne kontrastne vystavaná *Pozri*, tranžánrová *Súdna sieň*, ale aj – ako osvedčený, scudzujúco hravý element – parádny, hopsavý „balkánsky“ song *Zaseknutý turniket* s vloženým citátom piesne *People are People* od Depeche Mode. Bijouterrier naďalej koncertuje a prináša „zaslúžený relax“ i „resetové“ vytrženie svojim poslucháčom, a to dokonca aj počas koronakrízy (formou streamovaných vystúpení), ktorá, verme, že existenciu tejto výnimočnej skupiny predčasne neukončí.



NOISECUT, foto: Symon Kliman



LONGITAL: *Suita*, foto: Naďa Koščíková



Obal CD MARTIN BURLAS & EVA ŠUŠKOVÁ: *Lexikón chladu*





NE:BO:DAJ, foto: Zdeněk Vykydal



STO MÚCH, foto: Dáša Šimeková



BIJOUTERRIER, foto: Vivienne Ivana Vargová



## Výberová diskografia

**Longital:** *Výprava/Voyage* (Slnko records, 2006)

**Longital:** *Gloria* (Slnko records, 2008)

**Longital:** *Teraz* (Slnko records, 2010)

**Longital:** *A To Je Všetko?* (Slnko records, 2015)

**Longital:** *Longital Suita* (Slnko records, 2016)

**Longital:** *Divoko* (Slnko records, 2016)

**Longital:** *Mauna* (Slnko records, 2019)

**Noisecut:** *Landscapes* (Popkorn records, 2003)

**Noisecut:** *Deň za dňom* (Slnko records, 2005)

**Noisecut:** *BLIIIZKO* (Slnko records, 2008)

**Noisecut:** *Háj & Lov* (Slnko records, 2011)

**Eva Šušková:** *Secret Voice* (Hudobný fond, 2014)

**POLAJKA:** *Exodus* (Hudobný fond, 2014)

**Eva Šušková:** *Secret Voice Electric* (Real Music House, 2016)

**POLAJKA:** *Exodus* (Hudobný fond, 2017)

**Martin Burlas & Eva Šušková:** *Lexikón chladu* (2017)

**Eva Šušková & Quasars ensemble:** *Lalula*. Vokálno-inštrumentálna tvorba Ilju Zeljenku (Real Music House, 2018)

**Sto múch:** *Z hrušky dole* (Hevhetia, 2007)

**Sto múch:** *Fšehochuť* (Hevhetia, 2008)

**Sto múch:** *Skorotlčúce* (Hevhetia, 2011)

**Maca:** *Platňa roka* (Hevhetia, 2015)

**Sto múch** (Hevhetia, 2019)

**Ne:bo:daj** (Azyl, 2012)

**Ne:bo:daj:** *Leter tu deleloter* (Hevhetia, 2015)

**Ne:bo:daj:** *Palimpsest X (Nestrácajte vieru)* In: Julo Fujak: *Rarity (v) re(tro) spektíve L* (Vlna 2016)

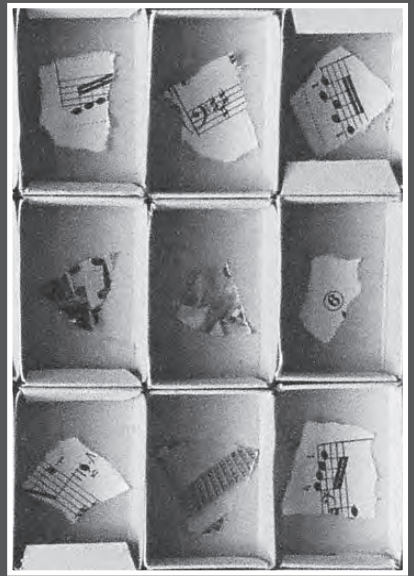
**Bijouterrier:** *Ladies and Gentlemen* (HS Records, 2011)

**Bijouterrier:** *In Autumn* (HS Records, 2013)

**Bijouterrier:** *Slížovica 2014* (CD/DVD, 2015)

**Bijouterrier:** *Spaceshit Captain* (2017)







## Nekonvenčné hudobné festivaly a nezávislé vydavateľstvá

*Spätne mi to pripadá ako proces samokvasenia, ako keď vzniká oceán z jedinej kvapky vody. Je v tom množstvo práce, osobného vkladu, úsilia, kapitálu i tvrdohlavosti. (...) Ešte väčšou hodnotou než výsledok je pre mňa samotný proces vzniku. Hodnotím to ako zázrak, s takýmto zázrakom. Máme isté hodnoty v rukách, ktoré sú trvácne a nespochybniteľné.*

Ján Sudzina

Živú hudobnú nezávislú kultúru si nemožno predstaviť bez koncertov, cyklov a festivalov, rovnako na jej prirodzenom vývoji vždy mala a bude mať svoj podiel aj vydavateľská činnosť. Kým pred rokom 1989 na Slovensku alternatívne a nekonvenčné zoskupenia mohli hrať buď maximálne vo vysokoškolských kluboch, alebo len na oficiálne schvaľovaných podujatiach a nahrávky boli vydávané *de facto* len samizdatovo, po Nežnej revolúcii '89 začali vznikať nezávislé, prevažne rockové kluby (spomeňme *pars pro toto* dodnes existujúci klub Bombura v Brezne) a tituly inej, nekonvenčnej hudby nemuseli uzrieť svetlo sveta len v dovtedy jedinom štátnom vydavateľstve OPUS (prvé platne skupín Bez ladu a skladu, Karpatské chrbáty po roku 1989), ale konečne aj v nových nezávislých labeloch v Československu ako Zoon records, Pavian records, Globus International, Indies records a i.

S ohľadom na nepriaznivé podmienky po vzniku Slovenskej republiky v roku 1993 počas mečiarizmu prvé väčšie kontinuálne festivaly nezávislej, alternatívnej hudobnej kultúry vznikajú a rozvíjajú sa až na výnimky (Večery novej hudby v Bratislave od roku 1990) v druhej polovici 90. rokov 20. storočia. Z nich sa takpovediac ujali napríklad Slovenské alternatívne leto (od roku 1995, neskôr premenované

na Revište, s istými niekoľkoročnými pauzami má za sebou desiatky ročníkov), medzinárodný experimentálny hudobno-intermediálny Sound Off (1995 – 2002), multižánrová Pohoda (od roku 1997, ktorá sa z pôvodného alternatívneho podujatia rozrástla do najúspešnejšieho a najväčšieho mega open air – no zároveň aj do nemalej miery skomercializovaného – festivalu na Slovensku), intermediálno-hudobný cyklus Hermovo ucho v Nitre (1999 – 2007) a i. Neskôr, po roku 2000, sa v prostredí slovenskej nezávislej hudobnej kultúry výrazne oživil a revitalizoval ďalšie nové festivalové platformy, ako napríklad Hodokvas či Grape v Piešťanoch, putovný formát umeleckého festivalu Vlna naživo najmä v Banskej Bystrici a v Bratislave s hudobnou časťou programu.

Osobitnú kapitolu, resp. samostatnú monografiu by si zaslúžila reflexia vývoja a existencie našich progresívnych festivalov a cyklov tzv. vážnej hudby. Popri Bratislavských hudobných slávnostiach ide o medzinárodný Melos-Étos alebo výnimočné prehliadky slovenskej hudby s názvom Epoché v rokoch 2006 a 2016 (vždy pri príležitosti Roku slovenskej hudby), ktoré inicioval a dramaturgicky zostavil významný skladateľ, teoretik, editor a prekladateľ Vladimír Godár. Ten stojí aj za pozoruhodným komorným koncertným cyklom Albrechtina – (Ne)známa hudba, zameraným na objavovanie zabudnutých, resp. menej interpretovaných diel slovenských autorov. Rovnako obdivuhodný je aj zástoj medzinárodného festivalu Konvergenzie (ktorý už dvadsať rokov vedie violončelista Jozef Lupták) orientovaného tematicky v rôznych historických paralelách a prierezoch na našu i svetovú hudobnú kultúru. Napriek istej komerčnej orientácii si isto zaslúžia pozornosť aj niektoré koncertné udalosti medzinárodného festivalu/cyklu Viva Musica!. Okrem týchto v Bratislave sa konajúcich podujatí nemožno zabudnúť

na dramaturgicky príbuzné cykly v Šamoríne (v miestnej synagóge), Žiline (v Dome umenia Fatra), Ružomberku (Hudba u Fullu), Prešove (v centre pre umenie Viola), Nových Zámkoch (v Galérii umenia E. Zmetáka), Nitre (Konfrontácie v synagóge), Banskej Štiavnici (Schemnitiensis) atď.

Na tomto mieste sa sondážne pristavíme aspoň pri iných troch festivaloch, ktoré v našich súradniciach možno označiť z mnohých stránok nielen za koncepčne nezávislé, ale aj programovo nekonvenčné.

Po vzniku nezávislého kultúrneho centra A4 – Nultý priestor na mieste legendárneho bratislavského V-klubu (neskoršie A4 – Priestor súčasnej kultúry v budove YMCA) v roku 2000 svoju existenciu začal aj na tomto mieste sídelný medzinárodný festival nekonvenčnej hudby **NEXT**. Názov vychádza zo zloženiny slov „NEw“ a „eXperimenTal“, pričom jeho organizátori na čele s dramaturgom, hudobníkom a teoretikom Slavomírom Krekovičom<sup>1</sup> ho charakterizujú ako „prehliadku súčasnej elektronickej a inovatívnej vážnej hudby, improvizácie, avantgardného jazzu, noisu, ambientu, experimentálneho rocku, ale aj konceptuálnych projektov, multimedialných či interaktívnych performancií, prednášok, workshopov a diskusií“ (Next, 2020, s. 2). Za dvadsať rokov pôsobenia sa tomuto vskutku jedinečnému festivalu zameranému výhradne na súčasné postmoderne progresívne, nekonvenčné umenie vo všetkých uvedených transžánrových a intermediálnych presahoch podarilo usporiadať množstvo výnimočných koncertov a súvisiacich podujatí. Nielenže NEXT vytvoril platformu prezentácie diania na súčasnej našej, európskej i svetovej hudobno-umeleckej

---

<sup>1</sup> Krekovič spolu so Zuzanou Duchovou sú autormi konceptu a editormi publikácie *Miesta živej kultúry 1989 – 2016*, mapujúcej body, uzly a centrá nezávislej kultúry v Bratislave vrátane centra A4.



scéne, ale poskytol aj priestor na vzájomnú dialogickú konfrontáciu a kultúrnu výmenu prepájajúcu domáce a medzinárodné kontexty.

Z dlhého radu významných osobností a zoskupení, ktoré na tomto festivale vystúpili, spomeňme aspoň Irenu Schweizerovú & Hana Benninka (CH, NL), Boba Ostertaga & Phila Mintonu (USA), Mortona Subotnicka & Lillevana (USA), trio Choloniewski & Knittel & Kiniorski (PL), Jona Rosa & Veryana Westona (AUS, UK), hansa w. kocha (D), Maju Ratkjeovú (NO), Franza Hautzingeru (A), Isabellu Duthoitovú (F), Zsolta Sőréa (HUN), Guya van Belleho (BE/SK) & Alejandru Perez Nunezovú (CL) & Michala Kindernayho (CZ), Russella Haswella (UK), Okkyunga Leea & Johna Butchera (KR/USA, UK), Fennesza & Davida Kollara (A/SK), Elliotta Sharpa & Garethu Davisa, Jennifer Walsheovú (IRL), skupiny a telesá The Necks (AUS), Globe Unity Orchestra (D/UK/FR), Degenerate Art Ensemble (USA), Supersilent (NO), ground/lift (AT), The Blessed Beat (SK,/IT), Opening Performance Orchestra (CZ). Z našich umelcov na NEXT-e vystúpili o. i. Martin Burlas & Musica falsa et ficta, Vapor del Cuore, Over4tea, Fluff Modulation, Smrť aristokracie, Dunkeltherapie, Ensemble Mi-65, Samčo, brat dážďoviek či Otrazzmozgu.

NEXT sa vyznačuje vždy osobitou atmosférou intertextuálneho prepájania a (poly)fúzií súčasných umeleckých druhov a médií v ére digitálneho veku so snahou testovania a dekonštrukcie ich limitov. Podstatnou súčasťou festivalu bývajú aj spomenuté workshopy pozvaných umelcov, ich prednášky a prezentácie, ako i diskusie s tvorcami a okružle stoly. Neinak tomu bolo aj v čase koronakrízy na prelome novembra a decembra 2020, kedy sa už 21. ročník uskutočnil prevažne on-line formou s príznačnou témou *Subject to Change* (Zmena vyhradená), a to

vo virtuálnom trojrozmernom prostredí NEXT 3D World, ktoré vytvorilo vizuálne štúdio The Rodina z Amsterdamu. V rámci neho sa aspoň takto mohli diváci stretnúť s rôznymi intermediálno-hudobnými umelcami ako Matthew Biederman & Pierce Warnecke (D), Renick Bell (USA), Mark Fell & Rian Treanor (UK) Dorian Concept & Zanshin (A), Mats Gustafsson (SWE), Christof Kurzmann (A), z našich spomeňme Petra Machajdika & Zbyňka Prokopa či Fera Királyho a i. Festival má navyše aj svoju londýnsku edíciu prezentácie slovenských tvorcov v centre experimentálnej hudby Café OTO a partnersky spolupracuje aj s UH Festom v Budapešti.

Ďalším z radu vybočujúcich festivalových podujatí je **Hevhetia Fest** primárne v Košiciach, ktorý po nultom ročníku v podobe cyklov komorných koncertov (v roku 2007) začal oficiálne fungovať od roku 2008 (s istou časovou prestávkou)<sup>2</sup>. Koná sa pod edigou renomovaného nezávislého vydavateľstva Hevhetia (pozri nižšie) v dramaturgickej gescii a vízii jeho šéfa Jána Sudzinu. Formát festivalu tvorili na začiatku hlavne rôzne koncerty rôznych druhov hudby so zameraním na súčasný progresívny jazz, no postupne sa rozrástol, čo týka rozsahu i štýlového záberu zasahujúceho do sfér experimentálnej a improvizovanej hudby, súčasnej vážnej hudby s presahmi do etnooblastí. Od roku 2018 pribudli aj tzv. vystúpenia show case určené primárne (no nielen) pre hudobných promotérov, manažérov, publicistov a organizátorov, pričom počas celých dní sa konajú rôzne umelecké a odborné prezentácie, workshopy, prednášky a diskusie (obdobne i niektoré vystúpenia prenášané živým vysielaním Rádia

---

<sup>2</sup> Festival mal v rokoch 2010 – 2013 pauzu pre vyťaženosť J. Sudzinu na veľkorysom projekte Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013 v pozícii jeho hlavného manažéra.

Devín), ako aj výstavy fotografií a výtvarných diel súvisiacich so zameraním festivalu. Program býva zároveň obohatený o veľmi atraktívne kultúrno-spoznávacie prehliadky mesta, kultúrnych a umeleckých inštitúcií, galérií a v tzv. JazzBus formáte aj o výlety do zaujímavých lokalít regiónu (Levoča, Tatry, Múzeum moderného umenia Andyho Warhola v Medzilaborciach a i.), pričom nezanedbateľnou je najmä v poslednom období orientácia na soundscape, ekologickú a permakultúrnu tematiku.

Na Hevhetia Feste o. i. vystúpili Philippe Kadosch & BabelEyes (F/BR), Paweł Kaczmarczyk (PL), Trilok Gurtu (India), KOMARA (USA, SK/IT), NOCZ quartet & Iva Bittová (NOR/CZ), Vladimír Merta (CZ), The Bless Beat (SK/IT), Pavel Jakub Ryba & Petr Valášek (CZ), Derlak/Trabczyński/Szablowski (PL), Franz Hautzinger & Julo Fujak & Sörös (A/SK/HUN), Loïs Le Van Sextet (F), Krzyszofa Kobylinski (F), Piotr Wyleżoł (PL), Manu Domergue (F), Big Band Małopolski Ryszarda Krawczuka & Andy Nivalle (PL, NL), Elmhurst College Jazz Band (USA), Porte Mone (BY), Chanda Rule & Sweet Emma Band (A/UK/CZ), Otto Hejnic Trio (CZ), Michal Tokaj Trio (PL), Nebula Machina, David Kollar & Erik Truffaz, resp. Arve Henriksen (SK/F/NO), Grzegorz Karnas & Voicingers (PL/F/...), wESTAMAN (NOR), Dust In Groove & Didrik Ingvaldsen (CZ/NOR), Szymon Klima & Dominik Wania (PL), Chojnacki/Migula Contemplations (PL), The Flash! (PL), Jakub Mizeracki Trio (PL), Michal Wróblewski (CZ). Zo slovenských hudobníkov, interpretov a telies uvedme aspoň Quasars Ensemble, Voces Gregorianae Cassovienses, Lotz trio, Eugena Procháca & Rajmunda Kákoniho, Pavol Morochovič Trio, Jána Hajnala, AMC Trio, Miloša Železnáka, Eda Kleny & Klenoty, trio Ne:bo:daj, Sto múch, Chill on the Sun, Macu a jej Kapelu roka alebo Attilu Tverďáka.

Je prirodzené, že dramaturgia festivalu vyjadruje do značnej miery filozofiu a stratégiu labelu Hevhetia na vytváranie a udržanie obsahu, statusu kvality, ktoré dlhodobo buduje, pričom jednou z hlavných myšlienok tohto výnimočného podujatia je *„podpora kvalitnej, originálnej hudobnej produkcie mimo hudobného mainstreamu a prezentácia pestrej činnosti vydavateľstva Hevhetia, ktoré sa stalo medzinárodne uznávaným a jedným z mála, ktoré vo svojej činnosti presahujú čisto hudobné zameranie“* ([www.hevhetia.sk](http://www.hevhetia.sk)). Pomerne vyšší zástoj poľských umelcov vyplýva zo spolupráce Hevhetie s Karnasovým cyklom Voicingers v meste Źory, ako aj s festivalom Jazovia Kobilińskiego v Gliwiciach, kam sa časť košického festivalu prenáša. Hevhetia (Hev het – Show Case – Jazz Bus) Fest temer v každom ročníku expanduje nielen do okolitých lokalít (niektoré podujatia sa konajú aj v Humennom, Poprade, Spišskej Novej Vsi, Prešove, Vyšných Ružbachoch a Bardejovských kúpeľoch), ale okrem Bratislavy dokonca aj do európskych metropol ako Budapešť, Krakov, Londýn či Paríž.

Dramaturgicky experimentálnejšie orientovaný je cyklus, resp. festival **PostmutArt** s podtitulom *zvukobraz/gestotext*, ktorý koncepčne od roku 2008 nadviazal na predchádzajúci medzinárodný cyklus Hermovo ucho v Nitre. Jeho názov je inšpirovaný sériami diel *Postmutants* a *Posthumans* (trans) art-brutového výtvarníka Rudolfa Dičku (1958 – 2014). Pokým Hermovo ucho, odkazujúc na kontinuálny koncept Jozefa Cseresa alias HE<sup>ar</sup>RME<sup>ye</sup>Sa, bolo orientované primárne na súčasnú nekonvenčnú hudbu, resp. médium zvuku neraz v intermediálnom kontexte, PostmutArt je zameraný širokospektrálnejšie, reflektujúc a prezentujúc aktuálne podoby vzájomne transponujúceho intermediálneho prepájania

rôznych umeleckých médií, čo napokon vyplýva aj z hybridizácie pojmov *postmoderna*, *mutácia*, *umenie*. V období rokov 2008 – 2016 PostmutArt v dramaturgickej gescii Júliusa Fujaka zastrešovala organizačne Nitrianska galéria v Župnom dome. Okrem experimentálnej a nekonvenčnej hudby ponúkal video art, experimentálnu poéziu, rôzne performancie, happeningy, impro- a komprovizácie, audiálne divadlá elektroakustickej a akuzmatickej hudby a pod. Pôvodný cyklus s medzinárodnou účasťou sa pretransformoval v rokoch 2011 – 2016 a 2019 do dvojdnového komorného medzinárodného festivalu PostmutArt Fest 01 až 09, využívajúc o. i. akusticky i priestorovo výnimočné priestory secesnej Koncertnej sály Župného domu v Nitre. Podobne ako v prípade NEXT-u i jeho dramaturgia bola obohatená o rozmanité sprievodné podujatia, vedecké kolokviá a sympóziá (*Hudba, zvuk a ticho teraz!*, 2015, *Komprovizovanie hudbou a umením*, 2016, *Sondáž* Adamčiaka v rámci *Dňa Milana Adamčiaka* venovaného jeho dielu a pamiatke, 2017), premietanie nekonvenčných filmov (pars pro toto *The Reach of the Resonance* Steva Elkinsa), krátkodobé intermediálne výstavy (*Výstava Ticha*, 2015), workshopy a náčuvy akuzmatickej hudby. V rokoch 2017 a 2018 sa PostmutArt vrátil načas k cyklickému modelu „putovne“ organizovaných podujatí na rôznych miestach Nitry (UTA – Univerzitný tvorivý ateliér UKF, Pavilón hudby UKF, Antikvariát – Libresso Pod vŕškom, synagóga) alebo v nezávislom sezónnom kultúrnom centre Hidepark v kurátorskej príležitostnej spolupráci s klaviristkou Martinou Janegovou; tam sa uskutočnil aj zatiaľ posledný festivalový ročník 2019. V roku 2020, ešte pred koronakrízou, sa 16. januára v predvečer 1 000 057. narodenín umenia uskutočnilo v UTA podujatie *ART's Birthday in niTRA 2020*, vôbec prvá oslava narodenín umenia.

Z plejády významných umeleckých aktérov na podujatiach PostmutArt-u možno uviesť takých významných umelcov ako Jon Rose (AUS), Verryan Weston (UK), Bob Ostertag (USA), Amy Knoles (USA), Marek Choloniewski (PL), Michael Sakamoto (USA), Chris Cutler (UK), Elliott Sharp (USA), Audrey Chen (USA), Juho Laitinen (FIN), Meinrad Kneer (D), Mario van Horrik & Petra Dubach (NL), Jean-Michel van Schouwburg (BEL), Isabelle Duthoit (F), Zsolt Sörös (H), Josep-Maria Balanya (E), Manja Ristić (SRB), George Cremaschi (USA), Mikoláš Chadima (CZ), Petr Graham (CZ), Michal Rataj (CZ), Sára & Ivo Medkovci (CZ), zo Slovenska Marián Varga, David Kollar, Petra Fornayová, Eva Šušková, Ondrej Veselý, Peter Katina, Milan Adamčiak a Transmusic Comp., Ivan Buffa, Cluster Ensemble, tEóRia OtraSu, Ne:bo:daj a i.

História a vývoj obidvoch spomínaných cyklov, resp. festivalov sú podrobne spracované a zmapované v publikácii Júliusa Fujaka, Ľubomíra Pavelku a kol.: *Hermovo ucho & PostmutArt (1999 – 2019). 2 dekády oného umenia v Nitre* (Katedra kulturológie FF UKF v Nitre, 2020).

Veľkú zásluhu na rozvoji našej nezávislej hudobnej kultúry majú bezpochyby nezávislé hudobné vydavateľstvá, ktoré sa od začiatku tohto storočia stávali čoraz aktívnejšími. Rozsah a zameranie tejto publikácie neumožňuje zmapovať všetky z nich, či už tie, ktoré vznikli ešte v poslednej dekáde 90. rokov minulého storočia<sup>3</sup>, ako Zoon records, nahrávky Spoločnosti pre NEkonvenčnú Hudbu (SNEH), parciálne Kassákovho centra intermediálnej kreativity (k2ic),

---

<sup>3</sup> Výnimku tvorí samizdatový label Fukkavica records skupiny Chór vážskych muzikantov, ktorý vznikol už v 80. rokoch 20. storočia.

resp. po roku 2000, ako napr. dramaturgicky medzinárodne ukotvený *He<sup>ve</sup>rmes* Discorbie, Atrakt Art, späť s nezávislým kultúrnym centrom A4 v Bratislave, Animartis, Azyl; spomeňme aj hudobnú sekciu prevažne knižného a časopiseckého vydavateľstva Vlna. Opäť len výberovo venujme pozornosť ďalším z nich, ktoré – obdobne ako to bolo a je v prípade nezávislých knižných vydavateľstiev (Modrý Peter, KK Bagala a i.) – majú nemalú zásluhu aj na objavovaní nových tvárí, významných osobností a zoskupení.

Hudobné vydavateľstvo **Slnko records** vzniklo v roku 2001 v Bratislave takpovediac svojpomocne metódou „do-it-yourself“ (DIY) z iniciatívy speváčky, basgitaristky, textárky a skladateľky piesní Jany Lokšenicovej alias Shiny (inšpirovanej podobným rozhodnutím americkej speváčky Ani DiFrancovej) s cieľom vydávania spočiatku najmä vlastných titulov a titulov spriaznenej skupiny Dlhé diely, v ktorej pôsobila s originálnym gitaristom a skladateľom Danom Salontayom (neskôr sa premenovali na Longital). Prvé CD nosiče rozmnožované ešte metódou „napaľovania“ v osobných počítačoch vo výtvare citlivo a nápadito riešených „slim“ obaloch (niekedy s vloženými živými listami stromu ginko) sú dnes zberateľskými audiofíliami. Postupne sa Slnko records profesionalizovalo a zameralo aj na vyhľadávanie nových talentov. Popri vlastných úspešných albumoch Longitalu a osvedčených tituloch „harcovníkov“ našej nezávislej hudobnej scény – akými sú Zuzana Homolová a jej Trojka, trio Burlas & Zagar & Kladio, ďalej Andrej Šeban, Ľubo Burgr a Ali Ibn Rachid, Soňa Horňáková, Dorota Nvotová, skupina Korben Dallas, Modré hory, Čisté tvary, Živé kvety či Jana Kirschnerová (vytvoriac priestor pre jej objavnejšiu „nepopovú“ etapu tvorby) – vydavateľstvo objavilo napríklad Katarziu, Katarínu Málikovú, Archívneho chlapca, skupiny



Bad Karma Boys, Billy Barman, Monikino Kino, Tolstoys, Darkness Positive a i.

Za takmer dvadsať rokov existencie Slnko records vydalo viac ako sto titulov a stalo sa právom rešpektovaným nezávislým vydavateľstvom u nás aj v českom prostredí. V čase doznievania éry kompaktných nosičov, vinylovej nostalgie a pri presune hudobnej produkcie do digitálneho, krajne neférového internetového prostredia nie je a ani do budúcnosti vonkoncom nebude ľahkou úlohou udržať si nadobudnutú úroveň.

Košická **Hevhetia** je dnes medzinárodne renomovaným a neprehladnuteľným vydavateľstvom, ktoré založil v roku 2001 jeho spiritus agens Ján Sudzina. Po prvých vydaných tituloch fusion basgitaristu Pavla Jakuba Rybu a rozvinutí distribučnej činnosti (svetoznámych labelov, *pars pro toto* možno uviesť Tzadik Johna Zorna) sa Hevhetia popri ďalších paralelných súvisiacich aktivitách, t. j. organizovaní koncertov, promovaní, budovaní partnerstiev a sietí, otvorení vlastnej hudobnej predajne, zamerala širokospektrálne na vydávanie albumov s kvalitným obsahom, ale príležitostne aj knižných titulov s hudobnou tematikou a v istom čase i hudobného časopisu Hudba (2006 – 2009).

Label Hevhetia sám seba charakterizuje ako „synergiu snáh o vybudovanie imaginárnej ilúzie – platformy“, ktorá sa vedomo vymyká praktikám tzv. hudobného trhového priemyslu. Jeho záber je obdivuhodný, pokrýva celé spektrum nekomerčných hudobných žánrov a štýlov od progresívneho jazzu, tzv. vážnej historickej i súčasnej hudby až po piesňové projekty, folk, world music a nekonvenčnú experimentálnu hudbu, zastrešené sub-labelom Hev-het tune. Za dve desaťročia premyslenej dramaturgie, logistiky a neformálneho, slobodného producentského prístupu

voči umelcom sa v Hevhetii podarilo vydať viac než dvesto hudobných i audiovizuálnych nosičov, z ktorý ne jeden získal zaslúžený ohlas aj v zahraničí. Stačí uviesť v anglickom ratingu BBC Music Magazine vysoko hodnotené nahrávky klaviristu Mikiho Skutu s dielami Johanna Sebastiana Bacha, resp. jeho manželku Noru Skutovú s dielom *Sonatas and Interludes* Johna Cagea (2012); trojalbum *Cluster Ensemble Plays Philip Glass* (2016) sa zas stretol s veľkým ohlasom aj v USA u samotného Glassa (ktorý ho prebral do koprodukčnej siete svojho vydavateľstva Orange Mountain), rovnako vysoko oceňované sú aj albumy telesa Quasars Ensemble alebo gitaristu Davida Kollara spolupracujúceho so špičkou svetovej hudobnej scény.

Z celej plejády nepreberného množstva umelcov, s ktorými vydavateľstvo spolupracovalo, uvedme aspoň The California Ear Unit, Erika Truffaza, Arveho Henriksena, Pata Mastelotta, Loísa le Vanu, Ofira Shwartzu, Mariiu Guraievsku, Jihye Leeovú, NOCZ Quartet, Dust in the Groove, Ivu Bittovú, Grzegorza Karnasa, Krzysztofa Kobilińskiego, Adama Kowalewského, Pawła Kaczmarczyka, Philippeho Kadoscha, Szymona Klimu, Voces Gregorianae Cassovienses, Ľubicu Čekovskú, Jozefa Kolkoviča, Lotz trio, Enikő Ginzeryovú, Petra Katinu, Otto Hejnic Trio, Los Quemados atď.

Ako jedno z mála našich nezávislých vydavateľstiev pravidelne prezentuje svoje aktivity na veľtrhoch MIDEM v Cannes, Jazzahead v Brémach, JazzJuniors v Krakove, Voicingers v Žórach atď., organizuje vlastný spomenutý významný medzinárodný festival a v neposlednom rade poskytuje priestor na realizáciu umelcov v kreatívnom priemysle, na prelínanie rôznych druhov umení. Buduje aj tzv. audience development, čiže kultiváciu publika formou vytvárania komunity inklinujúcej k osobnému vzťahu ku kvalitnej „inej“ hudbe i umeniu. V ťažkých podmienkach

koronakrízy v roku 2020 Hevhetia vonkoncom neustala v aktivitách, naďalej pokračuje vo vydávaní a distribuovaní svojich titulov nielen u nás, v Európe, ale aj na iných kontinentoch, v organizovaní koncertov v rámci daných možností. Plánuje i ďalšie vrátane Hevhetia Festu na budúci rok o. i. v Alexandrijskej knižnici v Egypte.

Na našej nezávislej vydavateľskej scéne taktiež už dve decéniá pôsobí pozoruhodný label **Deadred Records**, za ktorým stáli na začiatku v roku 2001 dizajnér a hudobník Martin Turzík spolu s absolventom medicíny, hudobníkom Richardom Imrichom, známym pod umeleckým menom This Is Kevin. Vyznávajú taktiež princípy „DIY“ podporujú a šíria predovšetkým inovatívne projekty elektronickej hudby – ambient, IDM, „melancholický“ chill out –, rozšírené o jej symbiózu s inými menšinovými štýlmi, ako sú „abstraktný“ hip-hop, acid jazz, gitarový alternatívny post-rock, inakostné piesne, bizarné fil-noir-soundtracky atď. Jednou z hlavných intencií vydavateľstva nie je len vytvorenie priestoru na tieto druhy vzájomných presahov, fúzií a vzájomnej konfrontácie, ale aj na ich – na Slovensku neraz absentujúce – sebaurčenie.

V portfóliu vydavateľstva sa okrem albumov Imricha a Turzíka, napríklad ich dua Nylon Union, nachádzajú i tituly zoskupení Veneer, The Ills, Puding pani Elvisovej, Burlasovho obnoveného Ospalého pohybu, Abuse, Peťo Tázok & Karaoke Tundra, Bulp, Youcoco, Space Cats, ďalej sólisti Karol Mikloš, Autumnist, Dné, Foolk a mnohí ďalší, prevažne slovenskí autori. Vďaka neutíchajúcemu úsiliu Deadred Records získala táto nezávislá „trans“-elektronická scéna za uplynulý čas nielen rôzne ocenenia a pozitívne ohlasy u nás i v zahraničí, ale okrem onoho sebaurčenia aj

potrebné sebavedomie, bez ktorého by nebolo možné presadiť sa aj v medzinárodnom meradle..

Vydavateľstvo a hudobné štúdio **Real Music House** vzniklo v roku 2010 z popudu jeho dvoch hlavných ťahúňov, hudobníkov, producentov a zvukárov Roberta Pospiša a Martina Sillaya, a to so zámerom vytvorenia vydavateľskej platformy pre hudobné projekty s autentickou autorskou výpoveďou, vymykajúce sa mainstreamovým konvenčným očakávaniam a trendom. Venuje sa aj promotérskej činnosti a príležitostne organizovaniu koncertov a koncertných turné. Za prvú dekádu existencie si tento label vybudoval renomé kvalitnej značky, prinášajúcej zaujímavé hudobné tituly (občas i knižné, zamerané na poéziu, vrátane audiokníh) a realizujúcej z iniciatívy jej oboch protagonistov povšimnutiahodné hudobné projekty.

Tak ako je to v prípade Slnko records či Deadred Records, Pospiš so Sallayom vydávajú vlastné albumy, neraz baladického piesňového charakteru, no svoju energiu venujú i mnohým slovenským či hosťujúcim/zahraničným interpretom a skladateľom v širšom žánrovom rozpätí od súčasného transžánrového jazzu, folku cez elektronickú hudbu až po súčasnú postmodernú, resp. avantgardnú tzv. vážnu hudbu. Spomedzi nich určite stoja za zmienku a pozornosť rôzne vydané diela Nikolaja Nikitina s Miroslavom Vitoušom (viac pozri s. ...), Juraja Grigláka, Erika Rothensteina, Evy Šuškovéj, Jozefa Vlka, Jozefa Luptáka, Borisa Lenka, Borisa Bohóa, Branislava Dugoviča, Martina Burlasa, Jamesa Harrisa, Sone Horňákovéj, hudobných zoskupení Pressburger Klezmer Band, Tria Valéra Mika, Quasars Ensemble. V roku 2019 sa Real Music House podieľal hudobno-produkčne a masteringom na vydaní veľkorysej audio-bibliofilie *Marián Varga – Completed Works I.* (Spoločnosť Mariána Vargu) a začal sa venovať



NEXT 2020



HEVHETIA FEST 2020



POSTMUTART FEST 09



SLNKO RECORDS



DEADRED RECORDS



JÁN SUDZINA z Hevhetie foto: Maroš Šimon



ROBERT POSPIŠ a MARTIN SILLAY z Real Music House, foto: Boris Németh



aj organizovaniu hudobných workshopov – v sérii RHM Academy – niektorých svojich „ťahúňov“: Jozefa Luptáka, Nikolaja Nikitina a Evy Šuškovéj. Aktivita labelu neustala ani počas koronakrízy v roku 2020, vydáva nové tituly napr. *Vapori del Cuore*, realizuje projekt rómskej hudby *Gil'av!* a naďalej životaschopne nahráva a promuje ďalšie diela.

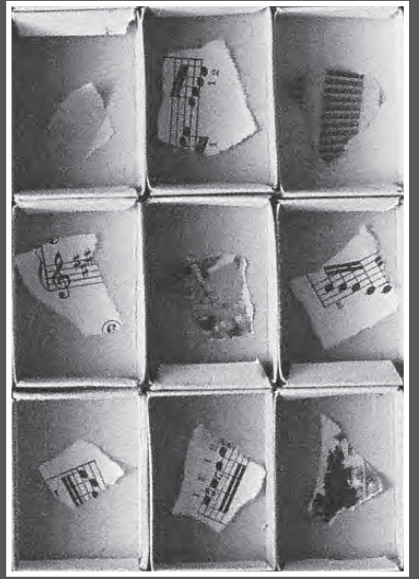
Budúcnosť festivalov a vydavateľstiev prezentujúcich a podporujúcich naše nezávislé hudobné umenie je v reáliách neskorej fázy neoliberalného kapitalizmu a neblahých dôsledkov jeho koronamatrixovej mutácie viac než neistá. Prechod hudobného priemyslu do virtuálneho sveta, v ktorom vládne de facto vektorialistická trieda internetových gigantov (Google, Facebook, Twitter, Youtube, Spotify, Instagram), vytvára krajne nespravodlivé podmienky distribúcie a zdieľania umeleckých obsahov. Pritom sa nielenže bezprecedentne obohacuje na úkor umelcov, promotérov a (napokon nielen) nezávislých labelov, ale absentuje i záujem či potreba akokoľvek ich podporovať (pozri v tejto súvislosti petíciu *A Call by Musical Artists for Basic Fairness in the Digital Marketplace*, ktorú spomínam aj vo svojom texte *Koronamatrix – mutácia neskorého kapitalizmu*<sup>4</sup>). V týchto spoločensky a kultúrne značne nepriaznivých súradniciach môže dôjsť k ešte väčšej alienizácii autenticky tvorivých hudobno-umeleckých iniciatív a môže sa umocniť ich ignorovanie a vedomé vytlačanie na úplný okraj spoločnosti. Verme však, že súčasní umelci, organizátori a vydavatelia

---

<sup>4</sup> Uvedený článok bol zverejnený 30. 5. 2020 na webovej stránke časopisu *Vlna*: <https://www.vlna.sk/koronamatrix-mutacia-neskoreho-kapitalizmu/>. V španielskom preklade *Coronamatrix–transformación del capitalismo tardío* bol publikovaný v kolektívnej monografii Július Fújak et. al: *Los estudios culturales sobre el arte independiente y la cultura* (Sevilla : Ediciones Alfara, 2020).



napriek tomu neumlknu a v dohľadnom čase budú môcť opäť slobodnejšie tvoriť a prezentovať svoje umelecké výpovede v skutočnej realite sociálnych kontaktov, nielen prostredníctvom ich virtuálnych náhrad.





## Živé teoretické myslenie o hudbe

Hoci hudbu nemožno nijakým spôsobom prerozprávať, je potrebné o nej písať a hovoriť, čiže verbálne artikulovať to, čo si o nej a v spolubytí s ňou myslíme. Jednou z možností, ako k nej pristupovať slovom na racionálne kontemplačnej úrovni, je teória, ktorá je dnes potrebná nielen ako vždy predtým, ale v súčasnosti o to viac, že sa jej význam marginalizuje. Teoretické myslenie aj vo vzťahu k hudbe pritom umožňuje poodstúpiť, hlbšie reflektovať, premyslieť, analyzovať, preniknúť k podstate, usúvzťažniť, poodhaliť a uvedomiť si skrývajúce sa, nepoznané súvislosti rôznych stránok fenomenality hudby v jej jedin(ečn)osti, dialogickosti a fascinujúcej udalostnosti, ktorá nás môže existenciálne hlboko oslovovať.

Na Slovensku nájdeme v spisbe rôznych obdivuhodných teoretikov, muzikológov, estetikov, semiotikov i filozofov dostatok dôkazov o opodstatnenosti nároku živej teórie hudby ako súčasti a podmienky prirodzeného, zdravého rozvoja nezávislej hudobnej kultúry. Tento text si, samozrejme, nekladie za cieľ komplexne zmapovať tento hudobno-teoretický priestor. Zhodnotenie jeho výstupov len za obdobie po roku 1989 by sa mohlo stať predmetom niekoľkoročného výskumu pre celý vedecký tím. Tu ide skôr o sondážne poukazy na niektoré významné teoretické iniciatívy z prostredia slovenského, svojím vnútorným založením nezávislého hudobnovedného diskurzu na prelome 20. a 21. storočia, ktoré by nemali zostať nepovšimnuté.

Jeden zo vzorov hudobnoteoretického vedeckého bádania predstavuje v 20. storočí širokospektrálny interdisciplinárny výskum **Petra Faltina** (1939 – 1981), integrujúci hudobnú

estetiku, psychológiu, semiotiku, hudobnú historiografiu či interpretačne analýzy. Spomedzi jeho prác spomeňme aspoň *Predpoklady vzniku štruktúry novej hudby* (1963, publikované v roku 1965), monografiu o Igorovi Stravinskom (1965), ťažiskovú monografiu *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre* (1966), jeho dobovú hudobnokritickú spisbu reflektujúcu tvorbu slovenskej generácie avantgardy 60. rokov (vyúsťujúcu u neho aj do organizovania legendárnych medzinárodných Smolenických seminárov 1968, 1969), dôležitú štúdiu *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov* (1969, uverejnenú v roku 1972) a napokon kardinálne diela z jeho emigračnej etapy života od začiatku 70. rokov minulého storočia v Nemeckej spolkovej republike *Phänomenologie der musikalischen Form* (*Fenomenológia hudobnej formy*, 1979) a *Bedeutung ästhetischer Zeichen – Music und Sprache* (*Význam estetických znakov. Hudba a jazyk*, 1981).

Veľkú zásluhu na hĺbkovom, minucióznom hudobno-vednom spracovaní celých etáp modernej slovenskej hudby má významný muzikológ **Ľubomír Chalupka** (1945 – 2020), autor mnohých dôležitých vedeckých monografií, štúdií a odborných textov, akými sú napríklad *Štýlotvorné formovanie mladej skladateľskej generácie na Slovensku v 60. rokoch* (1988), *Historicko-teoretické predpoklady vývoja slovenskej hudby po roku 1945* (1996) a predovšetkým jeho korpus/opus magnum *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia* (2014). K celým dejinám slovenskej hudby 20. storočia sa vyjadril v knižných prácach *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950)* (2015) a *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)* (2018). Nik, kto sa zaoberá hudbou

20. storočia, nemôže tieto kľúčové diela našej hudobnej vedy a teórie obísť.

Obdivuhodné muzikologické dielo vytvoril i dosiaľ jeden z našich najvýznamnejších slovenských skladateľov **Vladimír Godár** (1956), hudobný semiotik a vo foucaultovskom zmysle slova skutočný hudobný archeológ, editor, prekladateľ a dramaturg, pokračovateľ a dedič diela Jána „Hansiho“ Albrechta. Jeho trvalé úsilie o obnovenie kolektívnej pamäti vo vzťahu k našej hudobnej kultúre má aj podoby organizovania, resp. dramaturgickej stratégie a koncepcie festivalov Bratislavské hudobné slávnosti, Epoché alebo cyklu Albrechtina – (Ne)známa hudba, vydavateľskej a editorskej činnosti, vydávania textov a spisby slovenských skladateľov (A. Albrechta, J. Albrechta, I. Zeljenku, I. Paríka a i.), písania množstva vedeckých textov, štúdií a článkov o slovenskej, neraz prehliadanej či priam zabudnutej hudbe (okrem veľkého množstva sprievodných článkov v koncertných bulletinoch spomeňme jeho niekdajší seriál *Hudobka* v časopise Slovo, texty v Hudobnom živote, v revue Slovenská hudba, ktorej bol istý čas šéfredaktorom).

Z jeho významných monografií uveďme knihu vedeckých esejí *Kacírske quodtlibety* (1992/1998), *Luk a Lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku* (2001), *Rozhovory a úvahy* (2006), *Alla battaglia – príbeh hudobného druhu* (2012) – vychádzajúca z Godárovej obsiahlej kandidátskej práce *Battaglia a mimésis* (1992) –, ako aj *Zrod opery z ducha rétoriky* (2012), opierajúc sa o spis *Predpoklady vzniku opery* (1991). Jej predmetom, mimochodom, nie je „len“ interdisciplinárne heuristické mapovanie genézy tohto hudobno-dramatického žánru, ale najmä hlbinná rétorizácia hudobného média vôbec ako – podľa neho – hlavnej revolúcie v európskej hudbe. Za ďalšiu prelomovú možno označiť rozsiahlu dvojzväzkovú prácu *De Musica* (2013, 2014),

v ktorej o. i. heuristicky originálne aplikuje Peirceov model semiotiky na dejiny hudby podľa prevládajúceho typu semiózy (symbolicko-mimetickej, ikonicko-mimetickej a indexálno-mimetickej semiózy, ktoré sa premietajú do troch druhov hudby – *musica symbolica*, *musica iconica* a *musica rhetorica*), čo Godára priviedlo k vlastnému, úplne novému poňatiu periodizácie vývoja európskej hudby.

**Zuzana Martináková**, významná slovenská muzikologička, zaoberajúca sa o. i. problematikou modálnej hudby obdobia renesancie, kvantitatívnymi a matematickými metódami spracovania hudby (systémovou teóriou a synergetikou), sa dlhodobo venuje aj skúmaniu slovenskej hudby 20. s 21. storočia, a to už počas štúdií na VŠMU v Bratislave a pôsobenia v Umenovednom ústave Slovenskej akadémie vied, kde obhájila dizertačnú prácu na tému *Súčasná kompozičná tvorba na Slovensku* (1988). Už od roku 1991 spoluorganizuje rôzne vedecké konferencie, semináre a sympóziá venované o. i. slovenskej hudbe – spočiatku v Dolnej Krupej, Šamoríne, neskôr v Banskej Bystrici. Podobne ako Godár nadväzuje na odkaz Hansiho Albrechta, v roku 2008 sa stala spoluzakladateľkou Hudobnej a umeleckej akadémie Jána Albrechta (HUAJA) v Banskej Štiavnici, ktorú dodnes ako jej *spiritus movens* vedie, pričom usporadúva kontinuálne medzinárodné sympóziá *Filozofické koncepcie v hudbe a umení*. Ja autorkou množstva štúdií o vývoji a charaktere štýlových línií slovenskej hudby, a to u nás i v zahraničí (predovšetkým v nemeckom jazykovom prostredí), ako i knižných monografických prác *Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia* (2000), *Slovak Composers after 1900. Formation and Styles* (2002) a *Hudba v kontexte vývoja umenia 20. storočia. Umelecké štýly a hnutia* (2004).

Metodologicky nesmierne podnetná vo vzťahu k hudobno-filozofickej teoretickej reflexii postmodernej hudby



v intermediálnych presahoch je akribia **Jozefa Cseresa** (1961), filozofa súčasného umenia, významného kurátora, (spolu) organizátora jedinečných umeleckých podujatí, cyklov a festivalov (napr. Sound Off, 1995 – 2002), riaditeľa Rosenbergovho múzea (vymenovaného jeho zakladateľom Jonom Roseom), ktorý je známy aj ako konceptuálny umelec *He<sup>ve</sup>rme<sup>ar</sup>s* (vymazávajúci hranice diskurzívneho a nediskurzívneho symbolizmu). Je autorom dodnes aktuálnej teoretickej knižnej práce *Hudobné simulakrá* (2001), ako aj pozoruhodnej, viac než dvadsaťročnej(!) série odborných článkov *Hermovo ucho* (v časopisoch OS, UNI, HISvoice), zostavovateľom a autorom konceptu publikácie *Hermes' Ear* (2009) s množstvom medzinárodne renomovaných súčasných umelcov, spoluautorom (s Michalom Murinom) knihy/katalógu *Lengow & He<sup>ve</sup>rme<sup>ar</sup>s : gambling with arts* (2010) a (rovnako vedno s ním) aj zostavovateľom a prekladateľom dôležitého medzinárodného zborníka textov *Od analógového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenia v audio-vizuálnom veku* (2010).

Cseres sa dlhodobo zaoberá z pozície širokospektrálne aplikovanej postštrukturalistickej filozofie napríklad otázkami špecifickosti semiózy (re)prezentácie súčasného, taxonomicky ťažko uchopiteľného umenia v ére „babylonizácie“ jeho rôznych semiosfér, ako aj štrukturálnymi vzťahmi medzi hudbou a mýtom. Zaujímajú ho paralely medzi filozofickými interpretáciami istých antických mytologických príbehov a myslením R. Barthesa či J.-F. Lyotarda, pričom vystavuje kritike jednostranne orfeovskú interpretáciu persuzívneho pôsobenia hudby. Uprednostňuje (nielen) v tomto smere boha Hermesa ako prostredníka v deleuzovskom význame slova: *„Imponuje mi jeho tricksterská a intermediálna identita, to, ako neustále prebehával medzi rôznymi médiami a spôsobmi reprezentácie, ako sa svižne pohyboval*

*medzi sakrálnym a profánnym, skrytým a zjaveným, oficiálnym a alternatívnym, ako obratne žongloval s textami, znakmi a ich významami, ako dokázal vytvárať alternatívy voči akýmkoľvek konvenciám. Bol skrátka permanentne medzi, bol to večný prostredník a heretik*“ (Cseres; Kouba, 2008, s. 8; z českého originálu prel. J. F.). Pre Cseresa je Hermes vlastne metaforou pre súčasnú postmodernú, značne neprehľadnú situáciu na spôsob „anything goes“, pričom produktívne subverzívnu hermesovskú identitu nachádza napríklad u umelcov Artauda, Duchampa, Cagea, Beuysa, ako aj u filozofov Nietzscheho, Barthesa, Foucaulta, Deleuza a i.

Jozef Cseres poukazuje o. i. na transformujúci sa charakter textuality postmoderného umenia, ktorá atakuje ontologický status umeleckých médií, ba aj ich časopriestorovú limitovanosť a súradnice, čo sa týka aj súčasnej hudby. Nie náhodou má práve tá neraz centrálnu úlohu v (post)štrukturalistickom diskurze C. Léviho-Straussa, J. Attaliho, R. Barthesa, J. Derridu, J.-F. Lyotarda či G. Deleuza & F. Guattariho v zmysle chápania vzťahov hudby a ticha, hľuku, filozofických konceptov rytmu, refrénu, jazyka, kódu, signifikácie, významu atď. V kontexte slovenského hudobno-intermediálneho umenia sa primárne a dlhodobo zaoberá propagáciou a vedeckou reflexiou osobnosti a diela Milana Adamčiaka.

V rámci teoretického diskurzu o súčasnom (nielen) hudobnom umení a kultúre vo svetle reflexie tzv. postmoderného filozoficko-estetického myslenia patrí k veľmi zaujímavým odborníkom muzikológ, estetik a príležitostný skladateľ **Valér Miko** (1948). V 80. rokoch minulého storočia študoval na JAMU v Brne, potom istý čas pôsobil na Pedagogickej fakulte v Nitre, neskôr (v 90. rokoch) komponoval (napr. *Doublespace* I. a II., 1993, 1998; *Coming...*, ARS electronica, 1994; hudba k vernisáži výstavy Mail Art Bratislava, 1995;

*Conducta*, 1996 – 2000) a zároveň napísal nezvyčajné texty o nekonvenčnej hudbe, napríklad *Problém identity*, *Čo mi hovorí hudba Petra Machajdika*, *O jednej inej možnosti v hudbe*, svoje odborné texty publikuje v odborných časopisoch u nás (Slovenská hudba, Romboid, Vlna, :Hudba) i v zahraničí (His voice, Magyar Műhely, Kalligram). V dizertačnej práci *Nová spontánnosť* (2006), ktorú obhájil v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, sa v monumentálnom oblúku zaoberá vývojom a metamorfózami profilovania výpovednej nosnosti hudobného jazyka, resp. najmä reinterpretáciou pojmu hudobný rituál. Analyzoval o. i. jeho tri rôzne fázy – pravý rituál (protoarchitektúra kultúry), postrituál (dialogická architektúra kultúry), pseudorituál (dialektická architektúra kultúry) – „ako tri transversálne rezy bytostného priestoru, ktoré „formulujú“ kriticky nazeranú časť priestoru novej (diferénčnej) architektúry kultúry“ (Miko, 2018, s. 103). Ako sám Valér Miko hovorí, v postmodernej experimentálnej tvorbe ho zaujíma hľadanie novej podoby „rhizomatickej osoby“. Na slovenskej nezávislej hudobnej scéne ju nachádza v tvorbe zoskupení Transmusic Comp. Milana Adamčiaka, Ospalý pohyb Martina Burlasa, Ali Ibn Rachid Ľubomíra Burgra, tEóRia OtráSu, VENI ensemble Daniela Mateja či na niekdajších festivaloch Sound Off. Vníma ich ako prejavy skutočného súčasného umenia, „ktoré svojím špecifickým myslením opustilo dialektickú architektúru kultúry a prijalo novú zodpovednosť v bytí (formulovanú v diferénčnej architektúre myslenia a kultúry), je v tomto zmysle skutočným nositeľom slobody“ (Miko, 2018, s. 107).

Z ostatných autorov, resp. autoriek zaoberajúcich sa teoretickou reflexiou slovenskej nezávislej hudobnej kultúry spomeňme aspoň meritórne niektoré ďalšie dôležité osobnosti. **Alena Čierna**, šéfredaktorka muzikologického

časopisu Slovenská hudba, dlhoročná vedúca Katedry hudby Pedagogickej fakulty UKF v Nitre, sa okrem hudobnej pedagogiky už dlhé roky venuje histórii a významu elektroakustickej hudby na Slovensku so zameraním na legendárne špičkové pracovisko Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave.

Muzikologička **Tatiana Pirníková**, pôsobiaca svojho času na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove, kde dnes vedie vlastné umelecké centrum Viola, sa zaoberá intenzívne polyestetickou a integratívnou umeleckou pedagogikou, do okruhu jej odborných záujmov však patrí aj hudobná semiotika Petra Faltina, ako i reflexia diela skladateľa Ota Ferencyho, čo vyústilo do jej rozsiahlej monografie *Umelec a intelektuál. Premeny života a tvorby Ota Ferencyho* (2015).

**Yveta Kajanová** je renomovanou hudobnou vedkyňou a oddanou propagátorkou v oblasti nášho jazzu, populárnej, gospelovej hudby a tzv. world music, pôsobiacou o. i. na Katedre hudobnej vedy (dnes muzikológie) FiF UK v Bratislave. Je čínorodá ako hudobná kritička a redaktorka, dlhoročná manažérka tlačového sekretariátu významného medzinárodného festivalu Bratislavské jazzové dni, vydala knihu dialógov s Iljom Zeljenkom *Rozhovory s Iljom* (1996), encyklopedický *Slovník slovenského jazzu* (1999), knižné práce *The Book of Slovak Jazz* (2000), *Gospel music na Slovensku* (2009) a o. i. prehľadovú prácu *Postmoderna v hudbe. Minimal, rock, pop, jazz* (2010).

Z mladšej generácie si zaslúžia pozornosť odborné texty **Slavomíra Krekoviča** (1977), kultúrneho manažéra, muzikológa, prekladateľa, dramaturga a hudobníka, ktorý je jedným zo zakladateľov priestoru pre súčasné umenie A4 v Bratislave. Pôsobil v Ústave hudobnej vedy Slovenskej

akadémie vied, na New York University, v Ateliéri multimédií na Fakulte výtvarných umení VUT v Brne, je o. i. šéfredaktorom časopisu *Trištvrte revue*. Z jeho významnejších štúdií možno uviesť *Konceptuálne stratégie v súčasnej hudbe* (2010), *Organizovaný zvuk a experiment v slovenskej hudbe* (2012) alebo *Tracing Ruptures: Fifty Years of Organised Sound in Slovakia* (2013).

Hudobný estetik, publicista a hudobník **Lubomír Pavelka** (1980) patrí k veľmi zaujímavým teoretikom zaoberajúcim sa rozšíreným chápaním hudobnosti v kontexte sonosféry, čoho dokladom je napríklad jeho dizertácia *Auditívna kultúra súčasnosti (so zameraním na hluk)* (2016), obhájená v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, alebo štúdie *Hluk a jeho vplyv na hudobnú kultúru* (2013), resp. *Úvahy z ranných (zvukových) prechádzok (alebo ako každé prostredie môže byť hudobné prostredie)* (2015). Jeho sofistikované hudobné kritiky a recenzie súčasnej nezávislej alternatívnej hudby u nás patria k najzasvätenejším.

V oblasti kvalitnej hudobnej publicistiky nemožno nespomenúť špičkového slovenského akordeonistu **Petra Katinu** (1975), ktorý je známy aj ako citlivý hudobný kritik a neúnavný popularizátor „bielych miest“ našej i svetovej hudobnej kultúry. V minulej dekáde ich prezentoval aj formou netradičných prednášok v Kasárňach/Kulturpark v Košiciach, v Rádiu Devín, v projekte *MusicZoom*, v cykle *Hudba na Ex*, v umeleckom centre Viola v Prešove. Niektoré z nich publikoval v časopise *Hudobný život* (okrem toho prispieva do periodík *Jazzforum*, *Harmonie* a *Vlna*). Vydavateľstvo Hevhetia prišlo s iniciatívou vydať jeho texty a zaznamenané verejné tematické prednášky v jednom ucelenom zväzku, výsledkom čoho je pútavý knižný titul s názvom *Hudba inak* (2019), rozčlenený do zaujímavých tematických celkov

balansujúcich na pomedzí osvetovo-popularizačnej bázy a muzikologicko-estetickéj odbornosti.

Z ďalších mladých zaujímavých muzikológov, resp. hudobných estetikov novej senzitivity, ktorí sa hlásia o slovo, by sme mohli poukázať na renomovaného hudobného teoretika, matematika a semiotika Marka Žabku, zaoberajúceho sa o. i. detailnými analýzami teórií Miroslava Filipa a Petra Faltina, ako aj na Danielu Šterbákovú a jej pozoruhodnú knihu *Ticho. John Cage, filozofia absencií a skúsenosť ticha* (2019). Pozornosť si zaslúži i výskum amerického skladateľa a hudobného vedca Marcusa Zagorského žijúceho na Slovensku, ktorý je autorom monografie *Kapitoly z estetiky seriálnej hudby*, alebo kulturológa, spisovateľa a sound-artového kurátora a Jakuba Juhása (autora prác *Pojem nekonečna v umění s případovou studií tvorby La Monte Younga a Yasunaa Toneho*, 2014; alebo *Hľadanie nových uší. Priestor, čas, (zvuky)*, 2015), ako aj estetika a kulturológa Martina Hrnčára (jeho precízna analytická práca *Dejiny kategórie hudobnej persuázie a jej prítomnosť v postmodernej kultúre* (2015) sa opiera o výskumy Vladimíra Godára). K novým tváram našej hudobnoestetickéj teórie patrí aj gitarista a aranžér Ondrej Veselý, ktorý okrem čínorodého publikovania v našich i zahraničných periodikách napísal zaujímavú odbornú monografiu *Hudba v Hudbe. Podoby polyštýlovosti v hudobnej tvorbe slovenských skladateľov 2. polovice 20. storočia* (2021). Rovnako nemožno nespomenúť hudobných kritikov, recenzentov a publicistov – za všetkých spomeňme aspoň Jozefa Žilínka, Rada Tihlárka, Olivera Reháka či Miroslava Haľáka –, ktorých pohľady na našu súčasnú nezávislú hudbu majú taktiež svoj nezastupiteľný význam.

Autor tejto knihy sa reflexii našej nekonvenčnej a nezávislej hudobnej kultúry dlhodobo venuje v rôznych textoch a publikáciách, z ktorých možno uviesť *Musical Correla(c)tivity*

(2005), *Slovenské hudobné alternatívy* (2006), *Hudobné korela(k)tivity* (2008), *Various Comprovisations* (2015), *Vis-à-vis. Dialógy (nielen) o hudbe* (2018) a *Emanácie hudobnej semiosféry* (2018).

Záverom tejto sondy do niektorých sektorov našej hudobnovednej spisby sa mi žiada spomenúť postrehy muzikologičky Louisy L. Andersonovej (uvedené v štúdii *The Musical Gesture: Does the Field of Musical Semiotics Describe Our Phenomenal Experience with Music?*, 2006), ktoré sa týkajú niektorých predsudkov, resp. vžitých mylných predpokladov, ktoré sa niekedy spájajú s teóriami hudby. Jedným z nich je „slepá viera“ v to, že práve hudobnoteoretické analýzy sú určujúce a rozhodujúce vo vzťahu k interpretácii kvality a významu hudobného diela. Nie je to tak, najmä ak sa v nich zabúda na fenomenalitu jeho priameho zakúšania, teda na jeho vnútorné zažitie. V takom prípade teórie opisujú len povrch našej hudobnej skúsenosti (Andersonová, 2008, s. 296). Vyššie uvedení autori podľa mňa na toto recepčné, existenciálne bytie hudby nielenže nezabúdajú, ale ho zohľadňujú ako zakladajúco podmieňujúcu, integrálnu súčasť ich vlastného skúmania; aj preto si bez živ(otaschopn)ých teórií ďalší rozvoj našej nezávislej hudobnej kultúry nemožno vôbec predstaviť.









## Záver autopsiou

Tento monografický súbor textov o rôznych podobách slovenskej nezávislej hudobnej kultúry – ktorý je jedným z výstupov vedeckého projektu *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989* – si už z titulu svojho sondážneho charakteru nekládol za cieľ podať o nej ucelenejší obraz. Keďže jej rozmanitosť otvára ďalšie otázky a témy – pozornosť by si isto zaslúžili aj postmoderná tzv. vážna hudba mladšej generácie, nová progresívna vlna etno/world music, transžánrový folk, alternatívny post-rock, neopunk, hard core, alternatívny hip-hop/rap atď. alebo aj zhodnotenie nášho mediálneho prostredia či vytváranie nových organizačných platforiem v nezávislých kultúrnych centrách, uzloch a bodoch –, namiesto uzatvárajúcich, sumarizujúcich konklúzií vo vzťahu k predostretým témam volím na tomto mieste iný, osobnejší pohľad. Pôjde o pokus podať v istom časovom priereze krátke svedectvo o „charaktere a vývoji nezávislej hudobnej kultúry“ po uvedenom zlomovom roku 1989 prostredníctvom svojho príbehu. K tejto meritórne retrospektívnej, hudobno-kulturologickej – obrazne povedané – „autopsii“ ma azda oprávňuje skutočnosť, že na našej nezávislej, resp. alternatívnej hudobnej scéne pôsobím už viac než tridsať rokov v pozíciách hudobníka, organizátora a dramaturga i hudobného teoretika.

Hudba mi poskytuje – či už pri tvorbe, alebo v jej načúvaní – možnosť slobodne myslieť zvukmi a obohacovať sa o inak netlmočiteľné významy i emócie. A možno nielen pre mňa je zároveň príležitosťou a spôsobom, ako sa dá vymaňovať z diskurzívnych praktík a, lacanovsky povedané, imaginárnych i symbolických konštruktov, ktoré ma chtiac-nechtiac v tej-ktorej dobe hnietli. Je teda jedným

z modusov nezávislého stávania sa sebou samým – adam-čiakovská radosť zo zvuku či barthesovská rozkoš z tvorby hudby a jej vnímania sú v istom zmysle „bonusmi“ navyše. Spoločenské, politické i ekonomické determinanty, ktoré generujú spomínané diskurzívne praktiky, však vždy mali a majú na nezávislú hudobnú kultúru aj u nás značný, neraz neblahý vplyv. Priemet procesov morálnej, následne ekologickej či hospodárskej, migračnej krízy – ktoré priamo súvisia s osami nespravodlivostí pretínajúcimi našu spoločnosť, vyplývajúcimi o. i. z prehlbujúcej sa sociálnej nerovnosti a asymetrie – bol a je, bohužiaľ, citeľný všade, zasahujúc aj náš hudobný život, môj nevynímajúc. V konečnom dôsledku ma dostal vlastne do pozície solitéra, ktorý v našom hudobnom prostredí prijal doslovne i v existenciálnom zmysle slova rolu komprovizátora.

Časový strih – deväťdesiate roky:

Alternatívny rock predstavuje na prelome 80. a 90. rokov aj pre mňa nesmierne atraktívnu výzvu ako s tým, čo je napórúdzi – teda brikolérsky a pritom takmer bezbreho –, robiť svoju vlastnú hudbu inak a po svojom. V roku 1988 vzniká v čase dožívajúcej doktríny socialistického realizmu skupina Teória odrazu (s názvom odvodeným z oficiálnej teórie umenia V. I. Lenina). Zhudobňujeme v hybride alternatívneho progresívneho rocku poéziu Pavla Suržina a Petra Milčáka a na pódiu sa oddávame intermediálne karnevalizujúcim „výčinom“. Ako väčšina z mojej generácie prežívam November '89 a úplný začiatok 90. rokov v eufórii z možností, ktoré sa pred nami otvárajú, no ako už vtedy poznamenal Marián Varga: *„Teraz národ fetuje slobodu, ale ešte ho z toho dlho bude bolieť hlava.“* Prvé zahraničné cesty za strhnutú „železnú oponu“ do Viedne alebo do nemeckej Kostnice za kamarátom Stefanom Lankom, biológom bojujúcim proti

dezinformáciám okolo HIV, ale aj organizátorom výborného medzinárodného festivalu nekonvenčnej hudby, o akom na Slovensku môžeme v tom čase akurát tak snívať. V lete 1990 pred štátnicami nahrávame eponymný album Teórie odrazu v Brne, centre československej hudobnej alternatívy, a to v štúdiu Audioline hneď po Psích vojákoch alebo skupine Dunaj. Platňa vychádza rok nato v Prahe, vo vydavateľstve Globus International (na jej „krstoch“ v Čadci hrá s nami práve Dunaj, v Bratislave ho prišiel podporiť osobne Marián Varga), pomerne čulo koncertujeme po Slovensku i v Česku. Po skončení vysokoškolského štúdií estetiky a hudobnej vedy na FiF UK v Bratislave na jeseň roku 1990 sa vraciam na Kysuce a som temer rok nezamestnaný. Len jedno pondelňajšie popoludnie chodievam na záskok učiť deti klavír a hudobnú teóriu do obce Skalité pri poľských hraniciach, odkiaľ pochádzala moja stará mama Eva a kde kedysi Dominik Tatarka trávil ako chlapec prázdniny.

Prvého januára 1993 vzniká samostatná Slovenská republika, rozpadlo sa Česko-Slovensko, paralelne aj naša Teória odrazu, sťahujem sa na najbližšie roky do Skalitého, bývam a učím v bývalom riaditeľskom byte v škole z 30. rokov minulého storočia (v ktorom bola, mimochodom, počas 2. svetovej vojny ubytovaná jednotka SS zachytávajúca utečencov z Osvienčimu), prerobenom na malú základnú umeleckú školu, paralelne učím hudobnú teóriu aj v Čadci. Zakladám novú skupinu poTOpa a s gitaristom Petrom Varsom postindustriálne duo OTRAS, školáci ma inšpirujú k písaniu prvých akustických piesní zväčša na poéziu Petra Milčáka alebo Miroslava Válka.

Vulgárny (neo)kapitalizmus sa valí kysuckými končinami s dosť drsnými devastačnými ekologickými a (poľno)hospodárskymi následkami, miestne mafie si navzájom mortálne vybavujú účty, morálny úpadok spreď roka 1989 pokračuje

aj po ňom. Okrem iného chodím občas na bizarné nealkoholické grungeové diskotéky v obci Olešná, ktoré organizujú mladí ľudia z celej Európy, ktorí sa tu v horách liečia z drogovej závislosti. Od roku 1994 začínam pravidelne v Čadci organizovať koncerty a festivaly ako Kysucký Rockadvent, v Kysuckej knižnici aj Hudobný klub náčuvov inej hudby s lektorskými úvodmi na spôsob filmového klubu. V deväťdesiatom piatom spoluzakladám s dirigentom Karolom Kevickým amatérsky Kysucký komorný orchester – Musica Kysuca, kde mám okrem organizačného zaobstarávania všetkého možného na starosti aj umeleckú dramaturgiu. To všetko vrcholí o rok neskôr podujatím *Tri dni súčasnej hudby* (1. deň: Martin Burlas, 2. deň: večer kysuckých alternatívnych skupín a moravského zoskupenia Narajama, 3. deň: Musica Kysuca), ako aj pamätným intermediálnym koncertom a performance austrálskej experimentálnej speváčky, poetky Amandy Stewartovej a amerického bubeníka a perkusionistu Jima Meneses (na nádvorí Mestského domu v Čadci), hrajúceho aj na smaltovaných vývesných tabuliach čadčianskych ulíc ešte so socialistickými názvami, nájdených v sklade, čo rozčuľuje niekdajších miestnych kultúrnych potentátov sediacich na rovnakých stoličkách ako predtým.

V tom istom roku stretávam doslova osudovo multiinstrumentalistu a sociológa Davida Šubíka na prvom alternatívnom rockovom festivale u nás – Slovenské alternatívne leto v Lehôtke pod Brehmi (ktorý zorganizoval Martin Homola z Jesus Underground Bandu) –, kde vystupujeme s poTOpou i s Otrasom, na základe čoho nás David pozýva do Brna do dnes už legendárneho centra súčasného umenia Skleněná louka. Skúsenosť s ňou znamená u mňa jeden z najdôležitejších životných obrátov. Stávam sa na nej postupne priamym aktérom intermediálnych akcií



Zdenka Plachého a Josefa Daněka (v rozmedzí rokov 1996 až 1998 ide o *Trámy finských kostelů*, *Těžké doby bez taktu* či *Doprovodní soubor*) a paradoxne práve tam sa stretávam s členmi SNEH-u (Spoločnosti pre NEkonvenčnú Hudbu), čiže po rokoch od vysokoškolských čias opäť s Milanom Adamčiakom, Jozefom Cseresom a Michalom Murinom i celou plejádou osobností európskej i svetovej umeleckej scény, zoskupením Palinckx počnúc, Jonom Rosom končiac. Na otvorení Sklenenej louky v júni 1996 hrá Musica Kysuca skladby Martina Burlasa, Jaroslava Šťastného a časť z orchestra účinkuje aj na Plachého happeningu v celom pavlačovom dome. Počas neho u mňa dochádza k momentu precitnutia – náhleho, spontánneho vnútorného porozumenia fenomenalite konceptu a nových audiálnych umení.

V tom istom roku na jeseň prichádzam pracovať do Nitry na Ústav literárnej a umeleckej komunikácie (ÚLUK) novej Univerzity Konštantína Filozofa, ktorá vznikla transformáciou pedagogickej vysokej školy. Marazmus mečiarizmu sa síce vzráha, no tu vládne vskutku slobodná tvorivá atmosféra – vďaka vedeniu Ľubomíra Plesníka, ako aj „zenovým“ konzultáciám s profesorom Františkom Mikom, jedným z našich najväčších literárnych vedcov a semiotikov vôbec. Viediem prvé semináre, prednášam o dejinách hudobných štýlov a inšpirovaný duchom neopakovateľných brnianskych podujatí vytváram v roku 1998 transmediálny kus *St(r)ihomam* (uvedený o. i. na medzinárodnom festivale TransArt CommunicaTION v Nových Zámkoch), v ktorom účinkujú kolegovia a kamaráti z ÚLUKu Zoltán Rédey, Denisa Francis Sobotovičová, Rado Čičvara, Juraj Malíček a Eva Pariláková.

V roku 1999 sa začína naša spolupráca s nekonvenčným literátom Petrom Macsovszkým, ktorá vyúsťuje do intermedialno-konceptuálneho projektu *Trojcolo:beh fiktivity* (na prvom vydanom CD má spoluautorský podiel aj Peter Varso),

zároveň začínam organizovať medzinárodný cyklus nekonvenčnej hudby v intermediálnych presahoch Hermovo ucho v Nitre s dramaturgickou výpomocou spomenutého Jozefa Cseresa v miestnom Starom divadle.

Časový strih – nulté roky:

Sú pre mňa rozporuplné, hektické, v mnohom nezabudnuteľné, ale i dramatické. Svet sa radikálne mení k horšiemu už na ich začiatku, stačí spomenúť pád Dvojičiek – Svetového obchodného centra – 11. 9. 2001 a následné bombardovanie Afganistanu Spojenými štátmi. Alebo následne „preventívnu“ vojnu v Perzskom zálive proti režimu Saddáma Husajna (2003), ktorú bez súhlasu OSN vedú Spojené štáty americké a Veľká Británia – zapája sa do nej aj Austrália, Poľsko a Dánsko, no podporuje ju a víta i naša vtedajšia vládna politická garnitúra, a to na základe, ako sa neskôr ukázalo, vyfabrikovaných dôkazov o vývoji a skladovaní zbraní hromadného ničenia na území Iraku. Moc u nás už po hrubozrnnom mečiarizme od roku 1998 prevzala prefíkaná miklošovsko-dzurindovská klika – otvárajúc u nás dvere a náruč nekontrolovateľnému nadnárodnému kapitálu –, udomácnujú sa u nás diskurzívne praktiky tolerancie i pestovania morálneho i spoločenského úpadku súvisiace s diktatúrou „všemohúceho“ trhu. Dôsledky žneme v hľbokej (nielen) hospodárskej kríze v rokoch 2007, 2008 aj po nich, keď už je pri kormidle po prvýkrát Robert Fico & spol. Navyše práve od začiatku 21. storočia začínajú naše vedomie a tkanivá čoraz viac prerastať digitálne technológie a internet, v tom čase taktiež s nepredvídateľnými následkami.

V roku 2000 zakladám v Nitre voľné zoskupenie komprovizovanej hudby v intermediálnych presahoch tEóRia OtráSu a zároveň aj občianske združenie Animartis (čiže Asociáciu intermediálneho umenia na periférii 2tisíc), ktoré

organizačne zastrešuje spomínané Hermovo ucho v Nitre – organizujeme v rámci neho výstavy, workshopy, prednášky a pod. Vychádzajú mi prvé publikácie o estetike, resp. poetike nekonvenčnej hudby – *Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru* (2000), *Musical Correla(c)tivity* (2005) či *Slovenské hudobné alternatívy* (2006) –, paralelne hrávam, učím, prednášam, organizujem koncerty, vedecké podujatia, výstavy atď. Vytváram intermediálno-hudobné projekty *Animácia Ticha (v hudbe) bábok* (Sound Off 2000), *transPOPzície* (2003), s tEóRiou OtráSu účinkujeme aj s Mariánom Vargom, na rôznych pódiiach u nás i v zahraničí hrávame vlastnú živú, komprovizovanú hudbu k nemým filmom *Nosferatu* F. W. Murnaua (2002 – 2005), *Greed* E. von Stroheima (2003, spolu so zoskupením MM4 Hansa W. Kocha) či k prvému slovenskému nemému filmu *Jánošík* bratov Siakelovcov (2004) s Vladimírom Mertom a Janou Lewitovou (toho uvádzame viackrát, o. i. vo filmovom klube v Lipsku, 2009, neskôr i v londýnskom Barbicane, 2013). Aktívne sa zúčastňujem na konferenciách a svetových semiotických kongresoch v Imatre, Lyone, Ríme, Lipsku, Krakove a Los Angeles, kde stretávam úžasných ľudí, renomovaných odborníkov – Eera Tarastiho, Eufrasia Pratesa, Ludivine Allegueovú, Marka Choloniewského a i.

Septembrový pobyt v USA v roku 2005 je pre mňa intenzívny a dôležitý. Nielen vďaka príležitosti prednášať na University of Southern California a v Arnold Schoenberg Institute v Los Angeles o slovenskej avantgardnej a postmodernej hudbe, resp. mojich vlastných teóriách, ale aj vďaka americkej premiére „intermediálneho wrestlingu“ *transPOPpositions!* s obdivuhodným komorným telesom The California EAR Unit v tamjšom Red Cat Theatre. Spolupráca s Amy Knolesovou a jej spoluhráčmi alebo stretnutia so skladateľmi Jamesom Tenneyom, Shaunom Naidoom, Fredom Frithom a najmä

Stevom Lucky Moskom, priateľom Johna Cagea, a jeho životnou družkou, flautistkou Dorothy Stoneovou, ma v istom zmysle poznačili na celý život (celý projekt následne reprízujeme v Brne aj v Nitre). V roku 2006 sa prvýkrát stretávam s Jánom Sudzinom, nebývalo osvieteným šéfom nezávislého vydavateľstva Hevhetia, ktorý záznam z amerického predstavenia publikuje na DVD nosiči. Naša obojstranne obohacujúca profesijná spolupráca, založená na dôvere, vnútornom porozumení a priateľstve, pokračuje aj v nasledujúcich rokoch (jej výsledkom je dnes už mojich 12 vydaných intermediálno-hudobných titulov...).

Rok 2007 je pre mňa v mnohom nečakane zlomový. Na jar v Nitre organizujem prestížne medzinárodné sympóziu o existenciálnej semiotike *Convergences and Divergences of Existential Semiotics* s účasťou spomenutého vtedajšieho predsedu svetovej asociácie semiotikov IASS Eera Tarastiho, poprednej hudobnej semiotičky Jarmily Doubravovej či spomínanej Ludivine Allegueovej z parížskej Sorbonny a i. pri príležitosti 40. výročia vzniku Nitrianskej semiotickej školy, resp. ÚLUK-u (v jeho análoch nenájdete o ňom takmer žiadnu zmienku<sup>1</sup>). V tom istom roku začínam pracovať na Katedre kulturológie FF UKF. *Hermovo ucho v Nitre* končí – následne ho pomaly strieda medzinárodný cyklus/festival súčasného intermediálneho umenia PostmutArt (s podtitulom Zvukobraz/gestotext) v Nitrianskej galérii. Zároveň sa ako člen kreatívneho tímu zapájam do kandidatúry mesta Nitry na titul Európske hlavné mesto kultúry (EHMK) a koncipujem pre ňu hlavný ideový rámec *Multimosta kultúr(y)*. Cenná životná skúsenosť – aj s ohľadom na fakt, že „nová

---

<sup>1</sup> Z podujatia vychádza zborník Fujak, Július (ed.): *Convergences and Divergences of Existential Semiotics* (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2007).

garnitúra“ hneď v ďalšom roku náš projekt *de facto* potopila, na čom som sa podieľať nemienil.

S Ludvine Allegueovou vytvárame hudobno-výtvarné dielo *Wordless*: (2008/2009), založené na neverbálnej korešpondencii jej perforovaných obrazov a mojich hudobných skladieb/komprovizácií, ktoré je po dokončení zverejnené na výstavách v Slovenskom inštitúte v Ríme, v Granade, v nitrianskej synagóge v rámci festivalu Konfrontácie a Mestskej galérii v Topoľčanoch. S Jánom Boleslavom Kladivom vydávame náš prvý spoločný hudobno-intermediálny projekt *Fluff Modulation* z festivalu Next v Bratislave (2006) na obsahovo rozšírenom DVD (Vlna, 2008), vzápätí ma oslovuje legenda českej alternatívy Mikoláš Chadima, s ktorým vystupujeme v duu XAFOO, improvizujúc hudobný „soundtrack“ k fotografiám hajlujúcich kňazov počas druhej svetovej vojny alebo agentov ŠtB fotografujúcich z nudy žánrové obrázky Prahy počas špicľovania či k záberom dnešných priemyselných kamier z mestských ulíc a križovatiek. S ohľadom na našu spoločnú československú históriu v 20. storočí, ale aj našu osobnú „mytológiu“ k projektu priradujem motto: „Odkrývanie skrytého stieraním špiny a prachu z prežitého.“ A opäť koncerty, organizovanie a kurátorstvo rôznych podujatí, vedecko-pedagogická činnosť na fakulte, konferencie, kolokviá... Iniciujem a vediem vedecký projekt inovácie výučby hudobnej semiotiky na našich vysokých školách (2008 – 2010), okrem toho aj dodnes fungujúci medzinárodný cyklus vedeckých prednášok *Interdisciplinárne dialógy* FF UKF v Nitre (od roku 2009). Koncom nultej dekády vydávam autorský štvordielny CD album *Konvergenzie do vrečka* (Hevhetia, 2010).

Časový strih – desiate roky:

Ich začiatok hlboko ovplyvňuje globálna hospodárska kríza rokov 2008, 2009 a s tým spätá bezohľadnosť trhovej komodifikácie takmer všetkého vrátane umenia a v neposlednom rade i vedy, čo sa prejavuje v čoraz väčšom umenšovaní postavenia a významu humanitných, spoločenských vied. Giganti sociálnych sietí a majitelia dát na internete pomaly preberajú moc formou nebývalej kontroly nad tokom informácií, zmena klímy spôsobená devastačnými vplyvmi neskorej fázy neoliberalného kapitalizmu veští bezprecedentné ekologické ohrozenie, nastupuje „dronokracia“. Stojac jednou nohou v nezávislej hudobnej sfére a druhou v akademickom prostredí, snažím sa, ako hovorievajú baroví klaviristi, „doing my best“. V roku 2010 na objednávku Českého rozhlasu v Prahe, konkrétne medzinárodnej prémiovej edície projektu rAdioCUSTICA, vytváram akuzmatickú kompozíciu *Petrofónia*, ktorá je následne uvedená aj na svetovej výstave v Šanghaji, Pekingu a odvysielaná v rádiách rôznych európskych metropol (Helsinki, Madrid, Amsterdam, Viedeň, Stuttgart). V tom istom roku vzniká naše trio improvizovanej hudby so štvrttónovým trubkárom Franzom Hautzingerom a hudobným brikolérom Zsoltom Sörösom (koncert *Live in Brussels* z roku 2011 vychádza o dva roky neskôr v Hevhetii s početnými pozitívnymi ohlasmi v zahraničí). Takmer celú dekádu mi robí radosť spolupráca s Janou Ambrózovou a Andrejom Pleštinským v inom transžánrovom triu Ne:bo:daj, s ktorým koncertujeme a v prvej polovici dekády nahrávame dva albumy. V roku 2013 vzniká moja ďalšia experimentálna soundartová skladba *Nitrianskej Atlantídy*.

V hudobno-estetickej spisbe sa okrem textov, ktoré som najmä predtým venoval vývoju slovenských hudobných alternatív, snažím zviditeľňovať za našimi hranami originálnu

hudobnú semiotiku Petra Faltina, hudobnú archeológiu Vladimíra Godára, ako aj existenciálny vid nitrianskej lingvistiky môjho učiteľa Františka Mika. Rozvíjam vlastné teórie hudobnej korela(k)tivity, resp. alternatívnych modelov hudobného znaku a semiózy hudby, čo sa premieta aj do monografie *Various Comprovisations: Texts on Music (and) Semiotics*, vydanej vďaka edícii Acta Semiotica Fennica na University of Helsinki (2015).

V priebehu tejto dekády ma však v jednom slede – rok po roku – hlboko zasahujú nečakané úmrtia priateľov – jedinečného kysuckého (trans)art-brutového výtvarníka Ruda Dičku (ktorému sme s viedenským kurátorom Miroslavom Halákom vydali neskoršie/posmrtné profilovú monografiu *Nepokoj vzdoru*, 2018), môjho prvého doktoranda, mladého, nesmierne talentovaného filozofa Branislava Hudeca (tomu tiež nedlho po smrti vychádza na môj popud knižne jeho pozoruhodná dizertácia *Text a tvár. Esej o čítaní (nie)len literárneho textu*, 2016), muzikológa a hudobníka Petra Važana v USA, duše brnianskej Sklenenej louky, skladateľa a režiséra Zdenka Plachého, undergroundového básnika a vydavateľa Jakuba Erika Friča, Milana Adamčiaka, Mariána Vargu... Pod vplyvom týchto neblahých udalostí píšem štúdiu *Transgresia smr(teľnos)ti v diskurzoch nekonvenčnej hudby* (2016, rev. 2018).

Medzinárodný komorný festival intermediálneho umenia PostmutArt, ktorý mám kurátorsky i spoluorganizačne na starosti, sa síce rozrastá, no koncom dekády je pre čoraz menší záujem nútený presunúť sa postupne z Nitrianskej galérie do nezávislého sezónneho kultúrneho centra Hidepark. Výrazne klesá aj záujem o štúdium na všetkých humanitných študijných odboroch, technokraticky formulované kritériá hodnotenia kvality práce vysokoškolských pedagógov sú nastavované čoraz viac diskriminujúco a demotivujúco.



V roku 2018 mi vychádza kniha rozhovorov so súčasnými slovenskými a českými skladateľmi a teoretikmi *Vis-à-vis. Dialógy (nielen) o hudbe*, ako aj publikácia *Emanácie hudobnej semiosféry* a po rokoch i CD s archívnymi nahrávkami našich koncertov s Mariánom Vargom *Hudobné happeningy*. Po rozpade tria Ne:bo:daj síce hrávam príležitostne s dlhoročným spoluhráčom a priateľom Janom Kavanom a speváčkou Gabrielou Vermelho alebo s Vladimírom Mertom či Mikolášom Chadimom, no čoraz viac sa znovu ocitám tak na hudobnej, ako aj na akademickej pôde v alienizujúcej polohe solitéra.

Celospoločenská viacúrovňová kríza vrcholí globálnou tzv. koronakrízou v roku 2020, ktorá bezprecedentne, dramaticky mení naše životy. Počas koronajari dokončujem produkčne s Jánom Boleslavom Kladivom svoj nový profilový experimentálny album *kaleidoSONICope!* a spolu s mojimi bývalými študentmi Ľ. Pavelkom, J. Juhásom, D. Ondrejkovou a L. Valkovou koncipujem rekapitulačnú publikáciu *Hermovo ucho v Nitre & PostmutArt* (1999 – 2019). Po jarnom lockdowne zopár koncertov s obnoveným Otrasmom, na prelome jesene a zimy komorné vystúpenia dua Hypianosis a opäť ďalšie reštrikcie... Niečo sa uzatvára, mnohé sa nepredstaviteľne mení... a čo nás ďalej čaká v koronamatrixe a v tom, čo príde po ňom, nevedno.

Vytláčanie nezávislých, nekonvenčných a alternatívnych (nielen) hudobných iniciatív na úplný okraj spoločnosti súvisí s dominanciou manipulatívnej, simulakrovej pseudokultúry a neraz vyprázdnenej, stresovej zábavy v masmédiách (plodiach v konečnom dôsledku ľahostajnosť a stratu solidárnosti), no v neposlednom rade aj s tým, že celková súčasná spoločenská klíma sa stáva čoraz militantnejšou a implicitne alebo zjavne sa fašizuje. V dôsledku vytrácania sa kultúry polemiky je totiž nebezpečné čo i len položiť

spochybňujúcu otázku. To však ústi do izolácie vzájomne sa afirmujúcich ľudí v „pštrosích“ komunitách, ktoré o tých druhých nechcú nič vedieť. Vymizla potreba počúvať jeden druhého, hlavy zapichnuté v piesku sú vlastne voči okoliu hluché. Azda aj preto je dôležité pôsobiť na ľudí progresívnou hudbou, ktorá učí umeniu načúvať a nepriamo privádza aj k metanoickému rozhodnutiu chcieť žiť svoj život inak, dôstojne a plnohodnotne. Verme, že aj v súčasných neradostných spoločenských podmienkach a reáliách si naša nezávislá hudobná kultúra zachová svoju tvár, nestratí svoju vnútorne slobodnú nezávislosť a nielenže pretrvá, ale bude schopná napriek všetkému naďalej sa rozvíjať a po-dieľať na revitalizácii a ozdravovaní nášho spolubytia s inými, aj spolubytia s ňou.

*„Prekladaná práca Júliusa Fujaka, ktorá reflektuje stále málo známe teritórium tzv. nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku technikou sondáže – treba zdôrazniť závažných tendencií a faktov –, je štylisticky a obsahovo na vysokej odbornej úrovni. (...) Autor popisuje rad tendencií, ktoré sú bežnému konzumentovi umenia nedostupné a ktoré v súčasnom umení hrajú dôležitú úlohu. V závere autor formou autopsie oboznamuje čitateľa nielen so svojou odbornou autobiografiou, ale zároveň aj so svojím kritickým a osobitým postojom k politicko-sociálnemu a kultúrnemu daniu za posledných tridsať rokov.“*

*Prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD.*

*„Monografia Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku, ktorá vykryva biele miesta na mape slovenskej hudobnej kultúry, sa javí ako logické vyústenie autorovej vyše tridsaťročnej tvorivej umeleckej a vedeckej práce. Nekladie si za cieľ komplexne, vyčerpávajúcim spôsobom zmapovať našu nezávislú hudobnú scénu, ale formou sondáže, na základe vopred stanoveného kľúča a selektívneho postupu načrtáva témy, ktoré dosiaľ v slovenskej muzikologickej spisbe neboli vôbec (alebo boli len nedostatočne) reflektované. Prináša mnoho nových poznatkov o pôsobení celého radu hudobných interpretov, skladateľov, organizátorov – kurátorov, dramaturgov a vydavateľov pôsobiacich vo sfére nekonvenčnej kultúry.*

*(...) Záverečná stať je osobnou výpoveďou autora - človeka, ktorý vyše tridsať rokov aktívne žil v prostredí nekonvenčnej kultúry a naprieč desaťročiami vnímal jej meniaci sa status, ovplyvnený výrazne dobovými spoločensko-kultúrnymi aj spoločensko-politickými udalosťami. (...) Hoci by táto metóda pohľadu na históriu nekonvenčnej hudby mohla byť konzervatívnymi historikmi spochybňovaná, dovoľím si upozorniť na fakt, že takéto osobné výpovede tvoria nemenej dôležitú kategóriu historických prameňov – vytvárajú tzv. tradíciu, ktorá je pre budúceho historika rovnako dôležitá ako pramene (pozri R. Rybář: Hudobná historiografia, Prešov: Matúš music, 1994).“*

*Mgr. Alena Čierna, PhD.*

## Summary

The publication *The Probing of Independent Musical Culture in Slovakia* focuses on researching the selected fields of “other”, progressive music in various contexts and relations since the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. It is a continuation of one of the author’s previous books: Július Fujak et al. *Slovak Musical Alternatives* (2006), which mapped different Slovak alternative music trends since the beginning of the 1980s. Most of the chapters are concerned with the themes which had not yet been sufficiently discussed. The first ones are dedicated to the creations of Milan Adamčiak, the great figure of unconventional music in conceptual intermedia frame (the chapter *Let us Begin with Adam(čiak) – Hindsights and Testimonies*); and to Marián Varga, the legendary composer and musician (*Marián Varga – Music of Inner Freedom*). Other sections of the publication deal with the remarkable but often ignored solitaires and unconventional musical groups/communities such as Lesní speváci & The Nace of Marcel Strýko, Chór vážskych muzikantov, Miloš Železnák a Ján Boleslav Kladivo (*Unjustly Neglected*) as well as with the chamber music ensembles Quasars Ensemble directed by Ivan Buffa and Cluster Ensemble led by Ivan Šiller & Fero Király (*Two Unique Musical Ensembles*).

Some of the texts are written in the form of the portraits of internationally successful composers and musicians: David Kollar, Miroslav Tóth, Nikolaj Nikitin and Andrian Demoč, all of them born in the first half of the 20th century (*The Formation of Generation Y*), and as the insight into experimental music in the co-ordinates of sonic/sound art of Peter Machajdík, Daniel Matej, Jonáš Gruska, among others (*Experiment and Audial Arts Out on a Limb*). The ensuing chapters survey specific initiatives connected with

so-called improvised music of innovative composer and musician Martin Burlas, groups Magnetische Welle and tEóRia OtráSu (*The Audit of Improvisation Made in SK*), and of the non-traditional song-writers scene in the diapason of the groups Noisecut, Sto múch, Ne:bo:daj, Bijouterrier, as well as the mezzosoprano singer Eva Šušková (*Completely Different Songs*).

Festivals, concert series and musical publishers play, as the platforms of cultural exchange, an irreplaceable role in the development of the independent music scene – both are also the subjects of a chapter (*Unconventional Musical Festivals and Independent Labels*). The last chapter focuses on the theories of significant musicologists and scholars Ľubomír Chalupka, Vladimír Godár, Jozef Cseres, and their younger colleagues (*Vivid Theoretical Thinking on Music*). The conclusion is written in the form of a retrospective “self-autopsy” of the author’s musical story of the last thirty years in a more personal and critical view.

The book is published in the frame of the scientific research project VEGA 1/0282/18 *The Nature and Development of the Independent Culture and Art in Slovakia after 1989*.

## Literatúra

- ADAMČIAK, Milan (1992): *Pár slov o J. C.* In: John Cage80 v Bratislave. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1992, s. 34 – 47.
- 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.
- AKÁCSOVÁ, Elena (2019): *Daniel Matej. Pripadám si niekedy ako taký mimon*. Publikované dňa 24.2.2019 [online] [cit. 23.11.2020]. Dostupné na: <https://www.tyzden.sk/lifestyle/53669/daniel-matej-pripadam-si-niekedy-ako-taky-mimon-/>
- ANDERSONOVÁ, 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.
- BURLAS, Martin (2019): *Angststiftung – Trauma*. Text k CD albumu. Bratislava : Real Music House, 2019. Publikované 2017 [online] [cit. 16. 11. 2020]. Dostupné na: <https://www.realmusichouse.sk/obchod/hudba/angststiftung-trauma/>.
- CSERES, Jozef (2001): *Hudobné simulakrá*. 1. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2001. 192 s. ISBN 80-88884-30-6.
- CSERES, Jozef (2009): *Between as a Permanent Status: Milan Adamčiak's Version of Intermedia*. In: Leonardo Music Journal 19, december 2009, s. 31 – 34.
- 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 (2013): „Moderná improvizovaná hudba...” In: Hautzinger – Fujak – Sörös: Live in Brussels. Text v buklete CD. Košice : Hevhetia, 2013, s. 1 – 6.
- CSERES, Jozef (2017): *Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa neza-búda*. In: Pravda 21. 1. 2017, s. 30 – 31.
- DUŠEVNÉ VLASTNÍCTVO (2020): *Duševné vlastníctvo*. Text na obale LP platne. Košice : Hevhetia, 2020 [online] [cit. 12. 11. 2020].

- Dostupné na: <http://www.hevhetia.sk/Hevhetia/portal/ViewItem.xhtml?id=3650>.
- FUJAK, Július a kol. (2006): *Slovenské hudobné alternatívy*. 1. vyd. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2006. 126 s. ISBN 80-8050-944-1
- 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 (2018a): *Vis-a-vis. Dialógy (nielen) o hudbe*. Bratislava : Vlna, 2018, 200 s. ISBN 978-80-89550-41-8.
- FUJAK, Július (2018b): *Emanácie hudobnej semiosféry*. 1. vyd. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2018. 182 s. ISBN 978-80-558-1281-6.
- FUJAK, Július (2020): *Adrián Demoč – Žiadba*. In: Vlna, 2020, roč. 21, č. 82, s. 138 – 139.
- GODÁR, Vladimír (1988): *Daniel Matej*. In: Marián Jurík & Peter Zagar (eds.): 100 slovenských skladateľov. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 188.
- 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 (2017): *Za Mariánom Vargom. Malá elégia*. Publikované dňa 13. 8. 2017 [online] [cit. 15. 11. 2020]. Dostupné na: <https://kultura.pravda.sk/hudba/clanok/438093-za-marianom-vargom-mala-elegia/>.
- GREGOROVÁ STACH, Lucia – MURIN, Michal (2017): *Adamčiak, začni! Retrospektívna výstava intermediálnej tvorby Milana Adamčiaka (1964 – 2017)*. Slovenská národná galéria, 2017 [online] [cit. 15. 11. 2020]. Dostupné na: [https://www.sng.sk/sk/vystavy/1049\\_adamciak-zacni-retrospektivna-vystava-intermedialnej-tvorby-milana-adamciaka-1964-2017](https://www.sng.sk/sk/vystavy/1049_adamciak-zacni-retrospektivna-vystava-intermedialnej-tvorby-milana-adamciaka-1964-2017).
- GRUSKA, Jonáš (2018): *Triaxiálny magnetický spev*. Publikované dňa 21. 6. 2018[online][cit.23.11.2020].Dostupnéna:<https://www.zilinskyvecernik.sk/clanok/jonas-gruska-triaxialny-magneticky-spev/7943/>
- GRÚŇ, Daniel (2016): *The Case of Milan Adamačiak. Visual Music, Between the Acoustic process, Performance, and the Autonomouse Sphere of*



- Writing*. In: *Extending the Dialogue*. Ljubljana/Vienna/Berlin : Igor Zabel Association for Culture and Theory, ERSTE Foundation, and Archive Books, 2016, s. 189 – 2009. ISBN 978-3-943620-52-8.
- JANTULOVÁ, Katarína (2020): *Formovanie alternatívnej hudobnej scény 80. rokov v socialistickom Československu*. Diplomová práca. Bratislava : Katedra slovenských dejín, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2020. 81 s.
- KLADIVO, Ján Boleslav (2020): *E-mailová správa z osobnej korešpondencie*, 30. 10. 2020 (archív autora).
- KOUBA, Karel (2008): *Být neustále mezi. S Jozefem Cseresem o Hermovi, intermedialitě, simulakre a laxních hudebnících*. Rozhovor s Jozefom Cseresom. In: *Hisvoice*, 2008, č. 1, s. 8 – 11.
- KRATOCHVÍL, Matěj (2020): *Libuji si ve vlastním stínu*. Rozhovor s Jozefom Cseresom. Publikované dňa 12. 6. 2020 [online] [cit. 15. 11. 2020]. Dostupné na: <https://www.hisvoice.cz/libuji-si-ve-vlastnim-stinu/>.
- NEPŠINSKÁ, Mária – HOLUBEC, Marcel. W. (2012): *Pozemské záhrady. Bety K. Majerníková*. 1. vyd. Bratislava : Združenie šperkárov AURA, 2012. 89 s. ISBN 978-80-96854-5-6.
- MERTA, Vladimír (2020): *Proč v Čechách neznáme slovenský underground? (Odlišní formy subversivní kultury jako výraz společného odporu.)* In: Július Fújak (ed.): *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2020, s. 29 – 45. ISBN 978-80-558-1565-7.
- MURIN, Michal (ed.): *Avalanches 1990 – 95. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*. Bratislava : SNEH, 1995, 216 s. ISBN 80-967206-4-3.
- NEXT 2020 (2020). Publikované dňa 2. 9. 2020 [online] [cit. 16. 11. 2020]. Dostupné na: <https://goout.net/sk/next-festival-2020/szcyaap/>
- ONDREJKOVÁ, Dorota: *Bety K. Majerníková – esteticko-kulturologická reflexia tvorby (v kontexte hudobného a výtvarného umenia na Slovensku)*. Bakalárska práca. Nitra : Katedra kulturológie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2013.
- PAVELKA, Ľubomír (2012): *Nebodaj – prechádzka hudobným univerzom*. In: *Vlna*, 2012, roč. 13, č. 49, s. 98 – 99.
- PAVELKA, Ľubomír (2016): *Klesajúce klenby*. Text v buklete CD. Košice : Hevhetia, 2016, s. 1.
- PETŘÍČEK, Miroslav (2016): *Minimální maximalismus. Big Note Franka Zappy*. In: Vladimír Papoušek & David Skalický (eds.): *Fenomén Zappa*. Praha : Akropolis. 2016, s. 57 – 63. ISBN 978-80-7470-143-6.

- REHÁK, Oliver (2015): *Vedia zhudobniť takmer čokoľvek – aj list developerovi a rady na schudnutie*. Publikované dňa 13. 11. 2015 [online] [cit. 16. 11. 2020]. Dostupné na: <https://dennikn.sk/293450/vedia-zhudobnit-takmer-cokolvek-aj-list-developerovi-a-rady-na-schudnutie/>.
- REHÁK, Oliver (2017): *Marián Varga: O ľudí sa treba zaujímať, kým žijú, nie im potom nosiť kvety na hrob*. Publikované dňa 9. 2. 2017 [online] [cit. 14. 11. 2020]. Dostupné na: <https://dennikn.sk/679288/marian-varga-o-ludi-sa-treba-zaujimat-kym-ziju-nie-im-potom-nosit-kvety-na-hrob/>.
- STRÝKO, Marcel (alias Potok, Ján) (1980): *Lesní speváci & The Nace*. In: Jazzbulletin Jazzové sekce, 1980, č. 27/28, s. 8.
- TUROK, Andrej (2006): *Július Fújak a kol. Slovenské hudobné alternatívy*. In: Hudobný život, 2006, roč. 38, č. 4, s. 33 – 34.
- VJUGA, TJ (ed.) (2012): *compro.sk 11*. Bratislava : Vlna, CDextra – Zvuková vlna 9, 2012.
- VJUGA, TJ (2017): *Anketa\_MA*. In: Vlna, 2017, č. 70, s. 16 – 25.
- VODRÁŽKA, Mirek (2015): *Marcel Strýko. Príbeh radžajógového kněze košické Komuny*. In: Paměť a dějiny, č. 3, 2015, s. 82 – 90. [online] [cit. 27. 11. 2020]. Dostupné na: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1503/082-090.pdf>

### **Redakčná poznámka**

V niektorých častiach monografie sú využité – ako súčasť realizovaného, dlhodobého priebežného výskumu – v revidovanej a rozšírenej podobe texty prípadových štúdií, odborných a prehľadových článkov, ktoré boli publikované v periodiku Vlna – časopis o súčasnom umení a kultúre, v kontinuálnej tematickej nadväznosti na autorove predchádzajúce knižné publikácie (s. 225).

### **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 & kol.: *Slovenské hudobné alternatívy* (spolu s O. Rehákom a M. Kalinkom, 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, 2015)
- Miroslav Haľák & Július Fujak: *Rudo Dička – Nepokoj vzdoru* (Čadca: Magma, 2018)
- Július Fujak: *Vis-à-vis. Dialógy (nielen) o hudbe* (Bratislava: Vlna/Drewo a srd, 2018)
- Július Fujak: *Emanácie hudobnej semiosféry* (Nitra: Katedra kulturológie FF UKF, 2018)
- Július Fujak – Ľubomír Pavelka et al.: *Hermovo ucho & PostmutArt (1999 – 2019). 2 dekády oného umenia v Nitre* (Nitra: Katedra kulturológie FF UKF, 2020)

### **Editorské práce:**

- Július Fujak & Dana Kubalová (eds.): *O periférnosti trochu inak* (zborník z vedeckého kolokvia, 2001; ÚLUK FF UKF Nitra, 2002)
- Július Fujak (ed.): *Convergences and Divergences of Existential Semiotics* (zborník z rovnomeného medzinárodného sympózia; ÚLUK FF UKF, Nitra, 2007)
- Július Fujak (ed.): *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky* (zborník z vedeckej konferencie, 2009; Katedra kulturológie FF UKF, Nitra, 2010)
- Július Fujak & Martin Štúr (eds.): *Interdisciplinárne dialógy – Acta Nitriensiae 16* (zborník z rovnomeného medzinárodného prednáškového cyklu 2009 – 2014; FF UKF, Nitra, 2014)
- Július Fujak & Peter Šulej (eds.): *Vlna – téma: Hudba* (Vlna, č. 63/2015)
- Július Fujak (ed.): *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989* (zborník z rovnomennej vedeckej konferencie, 2019; FF UKF, Nitra, 2020)
- Július Fujak et. al: *Los estudios culturales sobre el arte independiente y la cultura* (Ediciones Alfar, Sevilla, 2020).

## Menný register

### A

AARSET, Eivín 98, 99  
ADAMČIAK, Milan 12, 17, 23, 24 –  
32, 37 – 40, 79, 81, 82, 85, 123,  
124, 130, 152, 159, 178, 179, 196,  
197, 209, 215, 219, 221 – 223  
ADAMEC, Milan 148  
ADAMS, John Luther 81  
ACHER, Ivan 159  
AKÁCSOVÁ, Elena 221  
ALBRECHT, Alexander 117, 119, 120,  
130, 136, 193  
ALBRECHT, Ján 193, 194  
ALEXANDER, Samuel 70  
ALLEGUE, Ludivine 211, 212, 213  
AMBRÓZOVÁ, Jana 90, 157, 214  
ANDERSON, Jon 82  
ANDERSONOVÁ, Louise L. 200, 221  
ANDRIESEN, Louis 85, 125  
ANDRŠT, Luboš 45  
ARBONELLI, Guido 82, 83  
ARTAUD, Antonin 196  
ATTALI, Jacques 196  
AURIC, Geroges 120

### B

BACH, Johann Sebastian 48, 49, 56, 182  
BACHRATÁ, Petra 120  
BAILEY, Derek 71, 99  
BALANYA, Josep-Maria 179  
BARTÓK, Béla 48, 49, 140  
BARTHES, Roland 195, 196  
BARTKO, Róbert 123  
BARTUSZ, Juraj 64, 124  
BAUDELAIRE, Charles 105  
BÁZLIK, Miro 72, 118  
BEETHOVEN, Ludwig van 48, 135  
BELÁČEK, Gustáv 121  
BELL, Renick 175  
BELLA, Ján Levoslav 122  
BELLE, Gyu van 174

BENNINK, Han 174  
BENJAMIN, Mira 110  
BEREZA, Pavol 104  
BERG, Alban 119  
BERGE, Anne La 87  
BERGER, Roman 118, 122  
BERIO, Luciano 120  
BERITH, Július 66  
BEUYS, Joseph 24, 196  
BIEDERMAN, Matthew 175  
BINGEN, Hildegarda von 135  
BIŠČÁKOVÁ, Zuzana 123  
BITTOVÁ, Iva 47, 51, 176, 182  
BJÖRK 83  
BODNÁR, Pavol 68  
BOHÓ, Boris 184  
BOKES, Vladimír 30, 118, 120  
BOLLETER, Ross 37, 82  
BONDY, Egon 60  
BORLAI, Gergő 98  
BOROŠ, Rastislav 98  
BORZÍK, Lukáš 120  
BOŠŇAK, Erik 98  
BOULEZ, Pierre 81, 135  
BOURELLY, Jean-Paul 70  
BOWIE, David 71, 83  
BRAHMS, Johannes 48  
BRAXTON, Anthony 136  
BRECHT, George 24  
BROWN, Earl 24  
BUFFA, Ivan 18, 117, 118, 120, 121,  
152, 179, 219  
BUNTAJ, Marcel 162  
BURGR, Ľubomír 13, 97, 180, 197  
BURLAS, Martin 9, 11, 12, 16 – 18,  
32, 37, 47, 72, 85, 97, 108, 125,  
133, 134, 138, 144, 149, 152, 153,  
159, 167, 174, 180, 183, 184, 197,  
208, 209, 220, 221  
BUTCHER, John 174

BYWALEC, Szymon 118

## C

CAGE, John 24, 26, 27, 84, 86, 89,  
182, 196, 200, 212, 221

CAROLI, Mario 118

CAMUS, Albert 55

CARDEW, Cornelius 47

CASELLA, Alfredo 120

CIKKER, Ján 48, 49

CLINE, Nels 71

CMOREJOVÁ, Marcela 154, 157

CONCEPT, Dorian 175

COPLAND, Aaron

CREMASCHI, George 179

CSERES, Jozef 11, 17, 19, 25, 32, 39,  
136, 177, 195, 196, 209, 210, 220,  
221, 223

CSUDAI, Ivan 149

CUTLER, Chris 179

CYPRICH, Róbert 23, 28

CZAJKOWSKA, India 100

## Č

ČEKOVSÁ, Ľubica 182

ČIČVARA, Rado 209

ČIERNA, Alena 4, 197

ČOK, Vilém 161

## D

DANĚK, Josef 209

DAVIS, Gereth 174

DAVIS, Miles 83

DEBUSSY, Claude 48, 120, 130

DELEUZE, Gilles 196

DEMOČ, Adrián 18, 106 – 110, 113,  
219, 222

DEREVENCOVÁ, Marcela 14

DIBÁK, Igor 31

DIČKA, Rudolf 177, 215, 225

DiFRANCOVÁ, Ani 180

DJ FERRO 140, 143

DOBEŠ, Milan 28

DOBRANSKÝ, Rastislav 65

DOMANSKÝ, Hanuš 29

DOMERGUE, Manu 176

DOSTOJEVSKIJ, Fiodor Michajlovič  
100

DOUBRAVOVÁ, Jarmila 29, 212

DRGOŇ, Ivan 66

DRUSKIN, Michail Semjonovič 48

DUBACHOVÁ, Petra 179

DUGOVIČ, Branislav 105, 123, 184

DUCHAMP, Marcel 196

DUCHOVÁ, Zuzana 172

DUSILOVÁ, Lenka 100

DUTHOITOVÁ, Isabelle 174, 179

DZÚRIK, Ľuboš 65

DZÚRIK, Roman 66

## Ď

ĎURČEK, Ľubomír 80

ĎURIŠ, Juraj 93

## E

ELKINS, Steve 178

EKHAN, Simon 149

EMERSON, Keith 44

## F

FAJT, Pavel 47

FALTIN, Peter 191, 198, 200, 215

FELDMAN, Morton 158

FELL, Marc 175

FENNESZ, Christian 98, 101, 174

FERENC, Ján 65

FERENCY, Oto 120, 130, 198

FERIENČÍKOVÁ, Soňa 125

FETURKA, Alexander Sergej 60

FIALA, Jan 154

FICO, Róbert 210

FILAS, Štefan 148

FILIP, Jaroslav 154, 155

FILIP, Miroslav 200

FILIPOVÁ, Emília 155

FOLTÝNOVÁ, Zuzana 138

FORNAYOVÁ, Petra 84, 123 – 125,  
179

FOUCAULT, Michel 9, 196

FRIČ, Jakub Erik 215

FREŠO, Fedor 44, 49

FRITH, Fred 71, 211

FUJAK, Július 11, 27, 47, 70, 72, 76,  
134, 136, 140, 144, 158, 160, 176,  
178, 179, 187, 212, 221, 222

FUKAČ, Jiří 29

FURMAN, Jozef 60, 65

## G

GABRIEL, Peter 156

GALARRET, Chris 88

GAREL, Daniel 82

GAŠPIRIKOVÁ, Eva 207

GERBOC, Jozef 105, 106

GERBOC, Martin 105, 106

GETTWERTH, Vojtech 60

GIBODA, Igor 65

GINSBERG, Allen 105

GINZERYOVÁ, Enikő 83, 182

GLASS, Philip 81, 125, 130, 182

GODÁR, Vladimír 19, 43, 48, 49, 51,  
52, 80, 86, 117, 172, 193, 194, 200,  
215, 220, 222

GONTKO, Ivan 159

GÓRECKI, Henryk 49

GRAHAM, Peter 125, 135, 136, 179

GREGOROVÁ STACH, Lucia 39, 222

GRIGLÁK, František 44, 49

GRIGLÁK, Juraj 104, 184

GRINGOLTS, Ilya 118

GRISEY, Gérard 107, 108

GRMAN, Pavol 65, 66

GROCH, Erik 60

GRÖGEROVÁ, Bohumila 23

GRUSKA, Jonáš 18, 79, 87 – 90, 94,  
219, 222

GRÚŇ, Daniel 23, 24, 223

GUATTARI, Félix 196

GURAEVSKA, Maria 182

GURTU, Trilok 176

GUSTAFSSON, Mats 175

## H

HABAJ, Michal 158, 159

HAJNAL, Ján 176

HALICKÝ, Lukáš 100

HALÁK, Miroslav 200, 215, 225

HAMMEL, Pavol 44, 48, 56

HANZLÍČEK, Martin 55

HARABIN Štefan 102

HARRIS, James 184

HARVAN, Adrián 68

HAVEL, Václav 123

HAVIER, Peter 66

HASWELL, Russell 174

HAŠKO, Juraj 154

HAUTZINGER, Franz 174, 176, 214,  
221

HÁJEK, Dušan 44

HÄNDEL, Georg Friedrich 48

HEIDEGGER, Martin 75

HEJNIC, Otto 176, 182

HENRIKSEN, Arve 98, 100, 101, 110,  
176, 182

HERMES 195, 196

HESSE, Hermann 120

HEVIER, Daniel 158

HEyeRMEarS 80, 180, 195

HIGGINS, Dick 24

HINDEMITH, Paul 119, 130, 136

HIRSCHNER, Ján 59, 60

HIRŠAL, Jozef 23

HLADÍK, Radim 48, 56

HLAVÁČOVÁ, Anna H. 68

HOCEK, Jan 122

HOITENGA, Camille 118

HOLAN, Vladimír 105

HOLDSWORTH, Allan 69

HOLUBEC, Marcel 223

HOMOLA, Martin 11, 208

HOMOLOVÁ, Zuzana 68, 180

HORÁK, Erik 149, 150

HORŇÁKOVÁ, Soňa 180, 184  
HORRIK, Mario van 179  
HOSOKAWA, Toshio 117  
HÖLDERLIN, Friedrich 75  
HRIVŇÁK, Peter 160  
HRNČÁR, Martin 200  
HUDEC, Branislav 215  
HUSAJN, Saddám 210

## CH

CHADIMA, Mikoláš 66, 135, 179,  
213, 216  
CHALUPKA, Ľubomír 19, 28, 192,  
220  
CHEN, Audrey 179  
CHOJNACKI, Jan 176  
CHOLONIEWSKI, Marek 87, 174, 179,  
211  
CHOPIN, Fryderyk 48

## I

IMRICH, Richard 183  
INGVALDSEN, Didrik 176  
IVAŠKA, Samuel 81  
IVES, Charles 86, 126

## J

JANÁČEK, Leoš 104  
JANÁKOVÁ, Barbora 125  
JANÁRČEKOVÁ, Viera 80  
JANEGOVIČ, Martina 178  
JANTULOVÁ, Katarína 223  
JARRELL, Michael 117, 120  
JARRETT, Keith 69  
JEFFERY, Hilary 87, 124  
JOBUS, Branislav 14, 161, 162  
JONES, Adam 100  
JUHÁS, Jakub 93, 200, 216  
JUHÁSZ, József R. 134  
JULÉNY, Ján 66  
JULÉNY, Jakub 65, 76  
JURÍN, Ondrej „Bandy“ 60, 64  
JURÍK, Marián 222

## K

KACZMARCZYK, Paweł 176, 182  
KADOSCH, Philippe 176, 182  
KAJANOVÁ, Yvetta 198  
KALINKA, Martin 9, 225  
KARDOŠ, Dezider 29, 31  
KARNAS, Grzegorz 176, 177, 182  
KAŠČÁK, Michal 11  
KATARZIA 14, 180  
KATINA, Peter 134, 143, 144, 179,  
182, 199  
KAVAN, Jan 47, 51, 140, 160, 216  
KÁKONI, Rajmund 176  
KEREKES, Peter 13  
KIDO, Mayuko 82  
KINDERDAY, Michal 174  
KINIORSKI, Włodzimierz 174  
KIRÁLY, František 18, 82, 93, 122,  
125, 126, 129, 143, 175, 219  
KIRSCHNEROVÁ, Jana 180  
KLADIVO, Ján Boleslav 13, 15, 18,  
72, 75, 76, 85, 134, 137, 138, 140,  
147, 149 – 151, 159, 180, 213, 216,  
219, 223  
KLENA, Edo 14, 14, 147, 176  
KLIMA, Szymon 176, 182  
KNITTEL, Krzysztof 174  
KNOLESOVÁ, Amy 159, 179, 211  
KOBYLIŇSKI, Krzysztof 176, 177, 182  
KOCIÁN, Dalibor 123  
KOCIÁNOVÁ, Jana 68  
KOHOUT, Peter 66  
KOCH, Hans W. 174, 211  
KOJNOK, Arnold 38  
KOLKOVIČ, Jozef 80, 182  
KOLÁŘ, Róbert 105  
KOLLAR, David 14, 18, 97 – 101, 110,  
143, 144, 174, 176, 179, 182, 219  
KOLLÁR, Peter 153  
KOLLER, Július 24, 80  
KOPČÁK, Sergej 118  
KORDÍK, Daniel 110  
KOUBA, Karel 223



KOUBKOVÁ, Jana 46  
 KOWALEWSKI, Adam 182  
 KOZMA, Pavol 45  
 KNEER, Meinrad 179  
 KRATOCHVÍL, Martin 17  
 KRATOCHVÍL, Matěj 223  
 KRAWCZUK, Ryszard 176  
 KREKOVIČ, Slavomír 11, 90, 94, 173, 198  
 KRIŠTOF, Július 122  
 KRUŽLIAK, Ján 68  
 KRÚPA, Jozef 69  
 KRYL, Karel 48, 56, 140  
 KŘIVÁNKOVÁ, Mirka 70  
 KUBALOVÁ, Dana 225  
 KUBISH, Christina 88  
 KUBOVČÍK, Michal 157  
 KUDLÁČ, Jakub 51  
 KULICH, Marián 66  
 KUPKOVIČ, Ladislav 28, 30  
 KURZMANN, Christof 175

## L

LAITINEN, Juho 179  
 LANGOŠ, Ján 51  
 LANKA, Stefan 206  
 LAŠÁN, Michal 149  
 LAŠČIAK, Roman 123  
 LAUBERT, Otis 80  
 LEE, Jihye 182  
 LEE, Okkyung 174  
 LENGOW 80, 195  
 LENIN, Vladimír Iljič 206  
 LENKO, Boris 184  
 LÉVI-STRAUSS, Claude 30, 196  
 LEWITOVÁ, Jana 140, 144, 211  
 LIGETI, György 28, 81, 105  
 LIPA, Peter 68  
 LOBB, Tomáš 160  
 LOGES, Stephan 118  
 LOGORHETIS, Anestis 24  
 LOKŠENICOVÁ, Jana 180  
 LORD, John 44

LUČENIČ, Ladislav 45  
 LUPTÁK, Jozef 47, 50, 51, 83, 148, 172, 184, 187

LUTOSŁAWSKI, Witold 120, 130

LYOTARD, Jean-Francois 195

LYRIK 151

## M

MACSOVSZKY, Peter 70, 158, 209  
 MAĐAR, Milan 60  
 MAGYAR, Vojtech 45  
 MAHLER, Gustav 120, 130  
 MACHAJDÍK, Peter 12, 15, 16, 18, 24, 38, 64, 80 – 84, 93, 97, 123, 159, 175, 197, 219  
 MACHAJDÍK, Samuel 83  
 MACHAUT, Guillaume de 135  
 MACHO, Pavol 155  
 MACHOVÁ CIHANOVSKÁ, Alexandra 89  
 MAJEROVÁ, Milena 152  
 MAJERNÍKOVÁ, Bety K. 18, 149, 151, 223  
 MAJKA, F. T. G. 161  
 MALAZÁN, Peter 126  
 MALÍČEK, Juraj 209  
 MALOVCOVÁ, Alžbeta 138  
 MARENZIO, Luca 107, 109  
 MARTINÁKOVÁ, Zuzana 4, 194  
 MARTINŮ, Bohuslav 105, 120  
 MASARIK, Ivan 66  
 MASTELOTTO, Pat 98, 100, 101, 182  
 MATEJ, Daniel 11, 13, 18, 37, 72, 85 – 87, 93, 97, 125, 143, 197, 219, 221, 222  
 MATEJKA, Michal 110  
 MATEJOVIČ, Ivan 160  
 MATEJOVIČ, Ivan ml. 161  
 MATUŠTÍK, Radislav 82  
 MAYERSKÁ, Zuna 155, 157  
 MÁLIKOVÁ, Katarína 14, 180  
 McLUHAN, Marshall 24  
 MEDEK, Ivo 179

MEDKOVÁ, Sára 179  
 MENESES, Jim 208  
 MERTA, Vladimír 47, 56, 60, 69, 140,  
 144, 176, 211, 216, 223  
 MELUZIN, Peter 80  
 MIGUŁA, Filip 176  
 MIHALOV, Kamil 123  
 MICHALICA, Peter 47  
 MIKO, František 209, 215  
 MIKO, Valér 15, 134, 136, 144, 196  
 MIKO, Valér ml. 184  
 MIKLOŠ, Karol 183  
 MIKYTA, Svätopluk 124  
 MILČÁK, Peter 158, 206, 207  
 MINGUS, Charles 158  
 MINTON, Phil 174  
 MIZERACKI, Jakub 176  
 MLYNARČÍK, Alex 28, 80  
 MONTERA, Jean-Marc 87  
 MOORE, Christopher Trebue 117  
 MOROCHOVIČ, Pavol 176  
 MOSKO, Steve Lucky 212  
 MOSLANG, Norbert 87  
 MOSS, David 82, 83  
 MOYZES, Alexander 30, 120  
 MURAIL, Tristan 117  
 MURNAU, Friedrich Wilhelm 211  
 MURIN, Michal 11, 12, 24, 25, 37 – 40,  
 81, 82, 123, 195, 209, 221 – 223  
 MÜLLER, Richard 162

## N

NAIDOO, Shaun 211  
 NEPŠINSKÁ, Mária 223  
 NIETZSCHE, Friedrich 196  
 NIKITIN, Nikolaj 18, 104 – 106, 113,  
 184, 187, 219  
 NIVALLE, Andy 176  
 NOSKAI OVÁ, Petra 118  
 NOVÁK, Martin 154  
 NUNEZ, Alejandra Perez 174  
 NVOTOVÁ, Dorota 180

## O

OCKEGHEM, Johanes 135  
 OLIVEIRA, Joao Pedro 120  
 OLIVEROS, Pauline 81  
 OLŽBUT, Roman 66  
 ONDREIČKA, Erik 69  
 ONDREJKOVÁ, Dorota 151, 216, 223  
 ORAVEC, Lukáš 104  
 ORIŠKA, Ján 70  
 ONO, Yoko 25  
 OSOJNIK, Maja 124  
 OSTERTAG, Bob 174, 179  
 OSWALD, John 87

## P

PADÍN, Clemente 24  
 PAJTINKOVÁ, Alena 160  
 PAĽA, Michal 83, 110  
 PAĽKO, Michal 110  
 PARILÁKOVÁ, Eva 158, 209  
 PARÍK, Ivan 120, 138, 193  
 PASTERNAK, Boris 101  
 PASTIRČÁK, Jonatán Pjoni 13, 51, 65  
 PAŠTEKA, Daniel 66  
 PATTERSON, Ben 24  
 PAVELKA, Ľubomír 75, 147, 158, 179,  
 199, 216, 223, 225  
 PAVLÍČEK, Michal 99  
 PAVLÍKOVÁ, Eva 161  
 PAVÚK, Marián 11  
 PÁV, Miroslav 154  
 PČELÁR, Štefan 161  
 PEINTRE, Lionel 118  
 PELLÍOVÁ, Elen 24  
 PETERAJ, Kamil 48  
 PETŘÍČEK, Miroslav 10, 223  
 PIAČEK, Marek 13, 97  
 PIOVARČI, Radoslav 125  
 PIRNÍKOVÁ, Tatiana 198  
 PIŠEK, Jakub 124, 125  
 PLACHÝ, Zdenek 37, 209, 215  
 PLESNÍK, Ľubomír 209  
 PLEŠTINSKÝ, Andrej 158, 214

PODPROCKÝ, Jozef 117  
 POSPIŠ, Róbert 105, 113, 184  
 POTOK, Ján 61, 224  
 POTOKÁROVÁ, Monika 51  
 POULENC, Francis 120, 130  
 PRATES, Eufrazio 211  
 PRÉVERT, Jacques 155  
 PRINCE 156  
 PROCHÁČ, Eugen 47, 104, 176  
 PROKOP, Zbyněk 12, 60, 64, 93, 123, 175  
 PROKŠ, Jiří 66  
 PUNA, Miroslav 65

## Q

QEUNEAU, Raymond 109

## R

RAČEK, Daniel 125  
 RAGAN, Róbert 68  
 RATAJ, Michal 110, 179  
 RATKJE, Maja 174  
 REHÁK, Oliver 9, 159, 200, 224, 225  
 RÉDEY, Zoltán 209  
 RAINERI, Paolo 100  
 RECHBERGER, Herman 24  
 REICH, Steve 81, 123, 125, 126  
 REYNELL, Simon 109  
 REMO, Miroslav 98  
 REVALLO, Jozef 23  
 REZNOR, Trent 151  
 RIBOT, Marc 71  
 RICHTER, Pavel 65  
 RILEY, Terry 81  
 RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj Andrejevič 44  
 RISTIĆ, Manja 179  
 ROTH, Robert 134  
 ROTHENSTEIN, Erik 70, 184  
 ROSE, Jon 85, 87, 174, 179, 209  
 RUDOLF, Róbert 80  
 RULE, Chanda 176  
 RYBA, Pavel Jakub 176, 181

RYBARIČ, Richard 218  
 RYCHLÍK, Břetislav 76

## S

SAARIAHO, Kaija 117  
 SACCHIOVÁ, Floraleda 82  
 SAINT-SAËNS, Camille 120, 130  
 SAKAMOTO, Michael 179  
 SALONTAY, Dano 98, 147, 180  
 SALVA, Tadeáš 29  
 SALVATORI, Piero 82  
 SAMČO, Brat dážd'oviek 174  
 SANIGA, Peter 160  
 SATIE, Erik 86  
 SCIARRINO, Salvatore 120  
 SCOFIELD, John  
 SEDLÁK, Peter 66  
 SHARP, Elliot 125, 174, 179  
 SCHMITT, Thomas 25  
 SCHOCH, Knut 118  
 SCHOUWBURG, Jean-Michel van 179  
 SCHÖNBERG, Arnold 119, 130, 136, 211  
 SCHUMANN, Robert 126  
 SCHWARTZ, Ofir 182  
 SCHWIEIZER, Iren 174  
 SIHELNÍK, Slavomír 60  
 SILLAY, Martin 105, 113, 184  
 SIKORA, Rudolf 64  
 SKUTA, Miki 182  
 SKUTOVÁ, Nora 182  
 SLÁVKA, Marián 147  
 SMETANA, Samo 68  
 SMOLINSKÝ, Peter 45  
 SNOPKO, Ladislav 45  
 SOBOTOVIČOVÁ FRANCIS, Denisa 209  
 SOLAN, Juraj 156  
 SOLÁRIK, Peter 68  
 SOLOVIC, Slavomír 148  
 SÖRÉS, Zsolt 174, 176, 179, 214, 221  
 SØRENSEN, Bent 102, 117, 120  
 STEWARTOVÁ, Amanda 208

STIVÍN, Jiří 69, 70  
 STOCKHAUSEN, Karlheinz 24, 81,  
 83, 135  
 STONE, Dorothy 212  
 STRAVINSKIJ, Igor 192  
 STRAPO 161  
 STROHEIM, Erich von 211  
 STRÝKO, Marcel 18, 59, 61, 64, 65,  
 219, 224  
 SUBOTIČOVÁ, Želislava Sojak 126  
 SUBOTNICK, Morton 174  
 SUCHOŇ, Eugen 29  
 SUDZINA, Ján 171, 175, 181, 212  
 SURŽIN, Pavol 206  
 SVOBODA, Milan 69  
 SZEGHY, Iris 80  
  
 Š  
 ŠARIŠSKÝ, Vladislav 51, 64  
 ŠEBAN, Andrej 47, 98, 155, 180  
 ŠEVČÍK, Marián 104  
 ŠILLER, Ivan 110, 122, 126, 129, 219  
 ŠIMÁNSKY, Peter 38  
 ŠINA (SHINA) 147, 180  
 ŠLAUKA, Juraj 98  
 ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij 48, 49, 105,  
 140  
 ŠOŠOKA, Jozef „Dodo“ 47, 68  
 ŠPAŇO, Patrik 155  
 ŠRANK, Peter 155, 157  
 ŠRÁMEK, Ľuboš 104, 113  
 ŠTERBÁKOVÁ, Daniela 200  
 ŠTÚR, Martin 225  
 ŠŤASTNÝ, Jaroslav 52, 135, 209  
 ŠUBÍK, David 140, 208  
 ŠUJAN, Dušan 82  
 ŠULEJ, Peter 225  
 ŠUŠANÍK, Juraj 105  
 ŠUŠKOVÁ, Eva 18, 118, 121, 123,  
 126, 151 – 153, 167, 179, 184,  
 187, 220  
 ŠÚTOVEC, Martin 151

T  
 TALICH, Václav 120  
 TANSMAN, Alexandre 120  
 TARAŠTI, Eero 211, 212  
 TARKOVSKIJ, Andrej 101  
 TATARKA, Dominik 207  
 TAYLOR, Cecil 83  
 TÁZOK, Peťo 183  
 TENNEY, James 211  
 TEREKOVÁ, Jana 125  
 TIHLÁRIK, Rado 200  
 TOKAJ, Michal 176  
 TONE, Yasunao 200  
 TÓTH, Dezider 80, 124, 158  
 TÓTH, Miro 14, 18, 26, 97, 102 – 104,  
 110, 113, 134, 143, 219  
 TREANOR, Rian 175  
 TRUFFAZ, Erik 98, 101, 176, 182  
 TUROK, Andrej 12, 224  
 TURZÍK, Martin 183  
 TVERĎÁK, Attila 65, 134, 139, 143,  
 144, 176  
  
 U  
 ULIČNÝ, Peter 51  
 URSINÝ, Dežo 154, 156  
  
 V  
 VAITOVIČ, Boris 93, 134  
 VAJÓ, Juraj 18, 38, 64, 123, 134, 138,  
 139, 144  
 VALÁŠEK, Petr 176  
 VALIHORA, Martin 49, 68  
 VALKOVÁ, Lucia 216  
 VALOCH, Jiří 23  
 VAN, Loïs le 176  
 VARGA, Henrich 160  
 VARGA, Marián 17, 43 – 52, 140, 143,  
 144, 158, 160, 179, 184, 206, 207,  
 210, 215, 216, 219, 222, 224  
 VARGOVÁ, Jana 51  
 VARSAVIK, Peter „Varso“ 70, 98, 140,  
 209

VAUTIER, Ben 24, 25  
VÁLEK, Miroslav 207  
VERMELHO, Gabriela 51, 160, 216  
VERNER, Michail 98  
VESELÝ, Ondrej 38, 159, 179, 200  
VILLA-LOBOS, Heitor 120  
VIGO, Edgard Antonio 24  
VIGAŠ, Róbert 157  
VITOUŠ, Miroslav 104, 113, 184  
VIVALDI, Antonio 48  
VJUGA, TJ 75, 76, 93, 224  
VLK, Jozef 184  
VODRÁŽKA, Mirek 60, 61, 224  
VOLEK, Jaroslav 29  
VYŠNEGRADSKÝ, Ivan 126

## W

WAGNER, Richard 135  
WAKEMAN, Rick 44  
WALDES, Ecsen 150  
WALSHEOVÁ, Jennifer 174  
WANIA, Dominik 176  
WARHOL, Andy 176  
WARKOVÁ, McKenzie 19  
WARNECKE, Pierce 175  
WEBERN, Anton 119  
WELSCH, Wolfgang 134  
WESTON, Vryan 174, 179  
WILSON, Steve 100  
WOLF, Hugo 126  
WYLEZOL, Piotr 176

## X

XAVERSKÝ, František 160

## Y

YOSHIHIDE, Otomo 47, 87  
YOUNG, La Monte 200

## Z

ZAGAR, Peter 13, 97, 180, 222  
ZAGORSKI, Marcus 200  
ZANOLETTIOVÁ, Michaela 138  
ZAPPA, Frank 69, 83, 119, 154, 156  
ZELEŇÁK, Cyril 67  
ZELJENKA, Ilja 118, 121, 130, 152,  
167, 193, 198  
ZORN, John 181

## Ž

ŽABKA, Marek 200  
ŽELEZŇÁK, Miloš 14, 18, 68 – 71, 76,  
98, 143, 176, 219  
ŽIAKOVÁ, Lucia 154  
ŽILÍNEK, Jozef 200



*Július Fujak (\*1966)*

Estetik, semiotik hudby, skladateľ nekonvenčnej hudby, dramaturg a hudobník. Autor a editor viacerých odborných knižných publikácií (pozri s. 225), jeho hudobná diskografia obsahuje viac než dvadsať titulov pôvodnej hudby vydaných v našich a zahraničných vydavateľstvách. Prednášal a koncertoval vo viacerých krajinách Európy a USA.

Názov: *Sondáž nezávislej hudobnej kultúry na Slovensku*

Autor: prof. PhDr. Július Fujak, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Filozofická fakulta, Katedra kulturológie

Edícia: Navzdory

Posudzovatelia: prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD.  
Mgr. Alena Čierna, PhD.

Vedecký redaktor: Mgr. Ondrej Veselý, PhD.

Jazykový redaktor: PhDr. Marián Macho, PhD.

Grafická úprava: PhDr. Ľuboslav Horvát

Layout edície: Bc. Simona Vraníková

Dielo na obálke: Milan Adamčiak:  
*Maličkosti – pre najmenej dvoch muzikantov v akcii* (2000)  
(foto: Łukasz Wojciechowski)

Fotografické práva: © Jeff Beer, Tomáš Benedikovič, Vojtěch Brtický, Martin Burlas, Martin Daniš, Zdenko Hanout, Pieter, Kers, Simon Kliman, Naďa Koščíková, Andrea Olejárová, Martina Mlčuhová, Boris Németh, Mireia Pla, Andrej Pleštinský, Martin Sipták, Dáša Šimeková, Maroš Šimon, Lucia Vadelová, Vivienne Ivana Vargová, Zdeněk Vykydal, Łukasz Wojciechowski

Vydanie: prvé

Náklad: 200 ks

Rozsah: 236 strán

Rok vydania: 2021

Tlač: DMC, s. r. o., Šurany

ISBN 978-80-558-1658-6





