

TEMPO

Časopis Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave – ročník 13, č. 1 – 2/2016

Vladimír Bokes

Tanečný kongres 2015

Projekty Katedry tanečnej tvorby



Obsah

- | | | |
|----|---|-----------------------|
| 2 | Skica ku piesňovej tvorbe Vladimíra Bokesa
Peter Javorka | <i>odborná štúdia</i> |
| 4 | Jubilantka doc. Marilena Halászová
Kristián Kohút | <i>reflexia</i> |
| 7 | Niekoľko poznámok k základným stavebným princípom v hudbe
Juraj Jartim | <i>odborná štúdia</i> |
| 13 | Teoretické analýzy v tanečnom umení 2015
Kolektív autorov z Katedry tanečnej tvorby | <i>reflexia</i> |
| 19 | Večer tanečného umenia VŠMU a Baletu SND 2016
Ivica Liszkayová, Kristián Kohút | <i>reflexia</i> |
| 21 | Tanečný kongres 2015
Ivica Liszkayová, Kristián Kohút | <i>reflexia</i> |
| 25 | Koncert študentov Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Michal Bázlik | <i>recenzia</i> |
| 26 | Glória kráča ku Sláve
Juraj Jartim | <i>fejton</i> |
| 28 | Rozhovor s prof. Vladimírom Bokesom
Peter Dan Ferenčík | <i>rozhovor</i> |

Skica ku piesňovej tvorbe Vladimíra Bokesa

text | Peter Javorka, študent na Katedre skladby a dirigovania

Profesor Vladimír Bokes (*1946), jeden z generácie skladateľov, ktorí vstúpili na scénu ešte v šesťdesiatych rokoch v období pred normalizáciou, patrí ku osobnostiam, ktoré radikálnym spôsobom menili starú, propagandistickým pseudo folklorizmom zvráskavenú tvár slovenskej hudby a prinášali do nej prvky, ktorých genéza na báze logického historického vývoja prebiehala v krajinách tzv. západnej Európy. Konkrétne sa jednalo o estetické smerovanie, ktoré svojou tvorbou vytýčila Druhá viedenská škola, obzvlášť Anton Webern, a ktoré nachádzalo pokračovanie u autorov Darmstadskej školy, Madernu, Nona, Stockhausena, Bouleza, Poussera a ďalších. No západoeurópska avantgarda nie je jedinou bázou, na ktorej Bokes vytvára svoj vlastný kompozičný jazyk. Rovnakým dielom do spektra jeho vplyvov patrí aj Poľská avantgarda s menami Łutosławski, Penderecki, Baird, Serocki...

Vokál hrá v Bokesovej tvorbe významnú úlohu, a zaujímavé je sledovať, že kým v jeho vokálnej tvorbe pred 1989. rokom nájdeme iba jedinú skladbu s duchovným textom, *Confiteor* op. 5 pre miešaný zbor z roku 1968, skladbu z jeho študentských čias, ktorá doposiaľ nebola predvedená, ako sa spoločenské dianie prelomilo do systému bez zákazov, v textových východiskách Bokesovej vokálnej tvorby dominuje liturgický textový podklad.

Prvou piesňovou kompozíciou po roku 1989 je *Pater noster* op. 56 a (1990) na latinský liturgický text. Trojminútová kompozícia je pokračovaním autorovej línie sakrálnych kompozícií: predchádza jej monumentálna *Missa posoniensis* pre sóla, zbor a orchester. Ako kontrast autor vo svojom Otčenáši volí iba dvojicu interpretov: bas, resp. barytón a trúbku. Kompozícia vznikla pri príležitosti návštevy svätého otca Jána Pavla II. v Československu. Neskôr pri príležitosti premiéry autor vklinil *Pater*

Noster do svojej *Missy posoniensis*, kde namiesto sólového basu spieva jednohlasne basová sekcia zboru so sólovou trúbkou.

Celá skladba plynie bez taktov a pozostáva zo sedemnástich mikro blokov. Symbiotický a vzájomne sa ovplyvňujúci tok oboch nástrojov je vyjadrený pokynom *Colla parte*. Nástroje sú tu v dialogickom vzťahu, ich lineárne trajektórie sa prelínajú iba vzáčne.

Ave Maria pre soprán a sláčikové kvarteto, op. 56b, vzniká nasledujúci rok (1991) a tento triptych sakrálnych opusov v Bokesovej vokálnej hudbe zatiaľ uzatvára.

Vo svojom hudobnom jazyku nadväzuje *Ave Maria* na *Pater noster*, avšak tu je hudobná plocha časovo veľkorysejšia. Čo do formy, možno hovoriť o hmlistej trojdielnosti s mimoriadne kondenzovanou reпрízou. Text je rozdelený akýmsi interlúdiom sláčikového kvarteta, ktoré akoby malo podčiarkovať práve exponovaný text a hudbu. Zaujímavé je tiež

sledovať príklon ku melizmatickému typu spievania, ktorý v Pater Noster takmer úplne absentuje. K médiu hlasu a klavíra, resp. hlasu a komorného súboru sa autor vracia v roku 1995, resp. 1998. Vzniká parodická *Commedia dell'arte*. Najprv pre tenora a klavír (1995) neskôr autor klavírny part rozpracúva do ansámblu (1998).

Textové východisko je to pomerne netradičné, jedná sa o stenografovaný záznam zo zjazdu spolku slovenských skladateľov. Tu je niekoľko úsekov na ilustráciu:

Aj v hudobnej oblasti sa v zmysle záverov pätnásteho zjazdu KSČ v poslednom období výraznejšie akcentovala práca s mladými umelcami väčšina mladých interpretov a kritikov sa správne orientuje tematické okruhy ich tvorby určujú marxistické svetonázorové východiská v zásade možno povedať, že práca s mladými umelcami v hudobnej oblasti má pozitívny trend. Toto konštatovanie však neznamená, že by nebolo problémov.

Atď.

Bokes dáva svojou operetnou, kabaretnou hudbou textu grotesknú a absurdnú rovinu. Samé za seba hovoria tempové a expresívne pokyny, ktorý sa nám asociujú s veľkým hudobným repertoárom minulosti (18. 19. či 20. storočie), no Bokes ich umiestňuje trefne v parodickej konotácii ku textu, ktorého fragment bol ukC partitúre *Cel arte narav Andante grazioso, con brio...* ázaný vyššie. V partitúre *Commedie del arte* narážame na pokyny: *Maestoso, Andante grazioso, Energico...* Parodickosť ešte o to absurdnejšie vyznieva tým, že autor používa citácie z klasických diel (citát z finále Beethovenovej Symfónie č. 1 op. 21).

V pozadí vzniku piesňového cyklu *Departures* op. 85 stojí pár nehudobných faktorov a okolností, ktoré Bokesa primäli zhudobniť básnickú predlohu. Išlo o stretnutie so starými rodinnými známymi, ktorý skladateľovi pri stretnutí darovali knižku poézie ich zosnulého synovca, exilového básnika Svetozára Daniela Šimka (1959-2004). Šimko ako sedemročný emigroval do Spojených štátov amerických, tu vyštudoval univerzitu, stal sa uznávaným literárnym prekladateľom a neskôr aj básnikom. Jeden z paradoxných javov, ktoré Bokesa upúťali, bol ten, že išlo o poéziu slovenského básnika, výrazne nadväzujúcu na Mikuláša Kováča či Rudolfa Dilonga, avšak písanú anglickým jazykom. Spomínaná zbierka plynula simultánne v dvoch jazykoch, na stránkach vedľa seba stáli anglický aj slovenský

text básní. Skladateľ sa napokon rozhodol ponechať anglický jazyk ako výraz úteku Slováka do cudziny. Sólový bas v cykle sprevádza komorný súbor zložený z basovej flauty, anglického rohu, basklarinetu, bông, vibrafónu, klavíra, dvoch huslí, violy, violončela a kontrabasu.

Prvá pieseň, *Note left on the table* je tempovo ukotvená pokynom *Andante*. Môžeme pozorovať podobnosť z predchádzajúcimi vokálnymi dielami V. Bokesa cez prítomnosť sylabického parlanda na jednom tóne, ktoré vytvára dojem akéhosi rezignovaného slabikovania slov.

Druhá pieseň, *Departures*, podľa ktorej nesie názov celý cyklus, je možno povedať hybným (oproti statickosti prvej piesni) tvarom, vokál tu kontrastne k parlandovej monotónnosti spieva melodické fragmenty, prekvapivo je jeho part bohatý na sexty a tercie.

Tretia pieseň, *Winter music*, opäť navracia sylabický jednotónový parlandový spev, ktorý výrazne vykresľuje vo svojich posunoch interval tercie, avšak ansámbl mu vytvára antagonistické harmonické pole.

Štvrtá pieseň, *Hommage to Georg Trakl*, je mimoriadne zaujímavá. Už len tým, že je poctou básnikovi, ktorý sa stal mimoriadne zhudobňovaným, najmä skladateľmi druhej viedenskej školy Bergom a Webernom, ku ktorých tvorbe cíti Bokes silnú afinitu.

Piatou básňou je *January*, línia vokálu a súbor nástrojov akoby vedú dialóg. Tento dialóg je vystavaný najmä na báze imitáciej techniky.

Šiestou, záverečnou piesňou cyklu je pieseň *Testimony*. Súbor je v nej traktovaný ako aleatorické zvukové pozadie, do ktorého vstupuje bas svojím clivým tónom.

Tri žalmy pre spev a gitaru op. 89 spracúvajú texty žalmov č. 126 (*V Bohu je radosť a nádej*), č. 122 (*Sväté mesto Jeruzalem*) a č. 149 (*Plesanie svätých*). Gitara v tomto tandeme hlas nástroj evokuje atavistický zvuk lutny, ktorá sa neraz spomenie aj v Biblii. V prvom žalme je vokál traktovaný ako recitativná vrstva, ktorej je zverená istá naratívna kvalita v hudobnom toku s príležitostnými vstupmi gitary, v ďalších dvoch žalmoch ide o rovnocenné vrstvy vokálu a nástroja.

Piesňová tvorba v slovenskej hudbe zdanlivo hybernuje, no (nie len) Vladimír Bokes je dôkazom, že ide stále o aktuálny hudobný a, napokon, všeobecný umelecký tvar. ■

Jubilantka doc. Marilena Halászová

text | Kristián Kohút – pedagóg Katedry tanečnej tvorby

Centrum výskumu HTF VŠMU v rámci projektu Teoretické analýzy v tanečnom umení 2015 pripravilo v októbri 2015 pre študentov a pedagógov stretnutie s výnimočnou osobnosťou tanečného umenia doc. Marilenou Halászovou, vynikajúcou pedagogičkou, choreografkou a teoretičkou. Marilena Halászová svoje pedagogické pôsobenie na KTT VŠMU ukončila v roku 1981. Do novodobej grantovej činnosti Centra výskumu HTF VŠMU sa aktívne zapojila už svojou účasťou na Tanečnom kongrese – Tanec.SK 2014, ktorý po rokoch spojil najstaršiu generáciu zakladateľov tanečného umenia na pôde VŠMU.

Marilena Halászová, pôvodom z Rumunska, svojim špecifickým verbálnym prejavom predstavila najmladšej generácii Katedry tanečnej tvorby svoj osobný vzťah k tancu, bohatý profesijný život a uviedla príklady, ktorými sa osobne usilovala prispieť k rozvoju tanečného umenia na Slovensku. Pani docentka sa popri svojej choreografickej a pedagogickej činnosti profilovala najmä ako osobnosť mysliača v kontexte tanečného umenia, jeho postavenia v spoločnosti a ďalšieho napredovania.

Časť prednášky priamo súvisela s vývojom tanečného umenia v Košiciach, kde doc. Halászová spolu so svojim manželom Andrejom Halászom založila tanečné oddelenie Konzervatória a budovala baletný súbor. Počas stretnutia odznali konkrétne postrehy z oblasti tanca, ktoré sú všeobecné a nevzťahujú sa len na geograficky vyčlenenú časť nášho územia. Vychádzajúc zo skúseností, vzťahu k tancu, presvedčenia a svedomia sa doc. Halászová zamerala najmä na evolúciu tanečného umenia v širších súvislostiach. Veľmi konkrétne pomenovala problémy, ktoré ovplyvňovali a stále ovplyvňujú vývoj krehkého a nedoceneného umenia, akým tanec je.

Jedným z najvýraznejších pomenovaných problémov je stále výchovno-vzdelávací proces, kde pani docentka vidí nedostatky najmä na úrovni základných škôl, ktoré ponúkajú vzdelanie v predmetoch ako výtvarná, hudobná, či telesná výchova, a to bez presahu na samotné tanečné umenie. Ideálnym riešením by bolo podľa nej zavedenie tanečnej výchovy, ktorá by ponúkla deťom základy v tanečnej oblasti, podporila ich pohybový potenciál, prípadne rozvíjala prirodzený talent. Ocenila štruktúru a široké pôsobisko základných umeleckých škôl a baletných štúdií, ktoré v podstate supľujú základné tanečné vzdelanie detí v predškolskom veku a na prvom stupni základných škôl. K vyzdvihnutým kladným počinom v oblasti pridala aj vznik tanečnej prípravky zriadenej pri Balette SND, v ktorej je doc. Halászová garantkou (prípravka funguje od marca 2016). Pozitívne hodnotenie si získalo aj rozšírenie siete konzervatórií zameraných na tanečné umenie. Napriek bohatému celoslovenskému rozloženiu konzervatórií doc. Halászová upriamila pozornosť na problém v uplatniteľnosti absolventov, ktorý podľa jej názoru pravdepodobne priamo súvisí s kvalitou poskytovaného vzdelania, malým záuj-

mom o štúdiu a odlivom talentov do iných profesií. Naopak, slová chvály adresovala prof. Mgr. art. Irine Čiernikovej, ArtD. za jej profesionálny a odborný prínos v oblasti klasického tanca na pôde Katedry tanečnej tvorby i mimo nej. Vyzdvihla význam Centra výskumu HTF VŠMU a angažovanosť Mgr. art. Ivicy Liszkayovej, PhD. v prospech tanečného umenia, jeho postavenia na oficiálnych úrovniach vo vzťahu k príslušným ministerstvám a iným relevantným inštitúciám.

Pani doc. Halászová svojim kolegom, milovníkom tanca, predostrela želanie založiť Komoru tanečného umenia, ktorá by združovala profesionálov, pedagógov, interpretov, choreografov s cieľom spoločne formulovať potreby a požiadavky, s ktorými sa tanečné umenie spája a vytvoriť tak silnú platformu verejne a jednotne vystupovať v prospech tanca. V nadväznosti na túto tému upriamila svoju pozornosť na postavenie tanečného umelca, ktorý ani v dnešnej dobe nepožíva žiadajú úctu a rešpekt, nehovoriac o finančnom ocenení, ktoré by malo umelcom zabezpečiť dôstojný život, základný predpoklad pokojnej tvorivej činnosti. Tanečný umelec je podľa jej slov nielen ľudská bytosť, ale i „produkt“ prostredia, z ktorého vychádza a jeho umenie je

pravdivým zrkadlom tohto prostredia a teda súčasnej spoločnosti. Pri tejto príležitosti pripomenula fakt, že doba, keď balet slúžil len pre zábavu vrchnej vrstvy je už dávno minulosťou a postavenie tanca je profilované historickými a geografickými aspektmi. Reformátorské kroky, napríklad v podobe vzniku Komory tanečného umenia, by mali viesť k pochopeniu profesie z pohľadu nadriadených inštitúcií a podpore vzniku adekvátnych podmienok, ktoré vývoj v tanečnom umení potrebuje. Spomenula, že veľmi dôležitou súčasťou budovania zázemia je dostupnosť odbornej literatúry, ktorá je inšpiráciou pre tvorcov a interpretov, ale i metodickou oporou pre pedagógov a teoretikov. Informácie v podobe internetových zdrojov sú len čiastočnou náhradou. Pani docentka predniesla menované problémy s vášňou a oddanosťou k tanečnému umeniu, ktoré sa stalo zmyslom jej života. Ako sama potvrdila, neutíchajúci záujem o tanec pramení z jeho nekonečných možností a pohľadov na neho, možností neustále sa učiť, objavovať a overovať princípy techniky, skúmať rôznorodosť jeho foriem i historický vývoj. Človek, mysliaci v intenciách tanca by mal byť tanečnému umeniu užitočný, nachádzať pozitívne príklady v živote a sám ísť príkladom. Prirodzenú



foto: Vladimír Slaninka

evolúciu tanečného umenia nemožno zastaviť, ale neprejavenie účasti zo strany zainteresovaných ju môže výrazne spomaliť.

Stretnutie s doc. Marilenou Halászovou sa nieslo v priateľskej atmosfére milovníkov tanca. Načrtla niektoré problémy a ponúkla možné riešenia, ktoré môžu byť predmetom konfrontácií a diskusií. Za-

nietene rozprávala o „pravdách“, ktorým sa počas svojho života naučila. S krédom „slúžiť tancu“ vyzvala prítomných, aby našli potrebné odhodlanie a odvahu prispieť svojimi činmi k procesu rozmachu tanca na Slovensku, aby sa nebáli chýb a odovzdávali ďalej nadobudnuté poznatky, aby tanec ostal motorom ich životov. ■

Životopisné údaje

Tanečné umenie sprevádza Marilenu Halászovú už od skorého detstva, kedy navštevovala baletnú školu F. Kapsali. V štúdiu tanca pokračovala na Hudobnej a tanečnej škole v Bukurešti (1950 – 53) a zároveň interpretačne pôsobila v Štátnej opere v Bukurešti a Vojenskom umeleckom súbore. Významným medzníkom jej kariéry bola možnosť absolvovať štúdium choreografie a pedagogiky na GITISE v Moskve (1954 – 58, ped. N. Tarasov, L. Lavrovskij, A. Zacharov) a následne príležitosť na ňom pôsobiť ako asistentka do roku 1960. V Moskve nadobudnuté skúsenosti zúročila počas svojho pedagogického a choreografického pôsobenia v Baletе SND v Bratislave (1961 – 68), a neskôr ako baletná

majsterka a šéfkа baletu ŠD Košice (1969 – 81). V roku 1974 založila tanečné oddelenie na košickom Konzervatóriu, kde do roku 1981 pôsobila ako pedagogička. V tom istom období paralelne vyučovala odborné predmety na KTT (1961 – 81; 1965 – 69 vedúca KTT). K mimoriadnym životným príležitostiam patrilo pôsobenie na Music and Ballet School v Bagdade (1981 – 84). Po návrate v roku 1985 odovzdávala svoje pedagogické vedomosti v Pražskom komornom baletе Pavla Šmoka (1984 – 91) a pražskej Katedre tanca HAMU (1988 – 92). Nasledovalo krátke pôsobenie v Divadle Ústí nad Labem (1994 – 99) a návrat do baletu Štátneho divadla v Košiciach (2000 – 13). ■

Niekoľko poznámok k základným stavebným princípom v hudbe

text | Juraj Jartim, pedagóg na Katedre teórie hudby

Vo väčšine monografií týkajúcich sa hudobnej tektoniky a osobitne v učebniciach hudobných foriem venujú autori úvodné kapitoly definovaniu pojmov hudobné dielo, hudobná forma ako aj formotvornému významu jednotlivých hudobných zložiek (metrorytmika, melos, tonalita, harmónia, faktúra atď.). V tejto súvislosti sa potom spomínajú základné stavebné (formové, estetické, kompozičné) princípy. Ide o také zákonitosti, ktoré vychádzajú zo všeobecných prírodno-fyzikálnych, psychologických a sociálnych daností vlastných človeku ako prijímateľovi hudobného diela ako aj jeho tvorcovi. Ak má hudobné (resp. akékoľvek umelecké dielo) niesť znaky dokonalosti, zohľadňuje jeho autor tieto princípy či už vedome alebo intuitívne, lebo v skutočnosti sa im ani vyhnúť nemôže. V opačnom prípade, teda v prípade ich zámerného či nevedomého popretia, spravidla utrpí kvalita diela samotného. Znalosť týchto zákonov môže byť prospešná najmä v procese výučby a získavania rutiny v tvorivom procese (skladateľskom aj interpretačnom).

Konkrétny výpočet (použitie názvoslovie a ich vzájomná hierarchia) základných stavebných princíпов sa v dostupných publikáciách u jednotlivých muzikológov (resp. hudobných pedagógov) líši. Tak napríklad Arnold Schönberg v pedagogicky orientovanom traktáte *Základy hudobnej kompozície*¹ podčiarkuje, že „hlavnými predpokladmi vytvorenia zrozumiteľnej formy sú logika a súvislosť. Nastolovanie, rozvíjanie a spájanie nápadov musí spočívať v ich príbuznosti; myšlienky musia byť odstupňované podľa ich významu a funkcie“². Nestor českej muzikológie 20. storočia

Karel Janeček v rozsiahlom spise *Hudební formy* (z roku 1955) artikuluje dva hlavné princípy ako „zákon jednoty resp. celistvosti“ a „zákon kontrastu, resp. rozmanitosti“. Oba majú psychologický základ a výsledkom ich uplatňovania v tvorivom procese je „stavebná resp. kompozičná línia skladby“³, ktorú neskôr bližšie špecifikuje v rozpracovanejšom diele *Hudební tektonika*.⁴ V slovenskom kontexte už klasická monografia Ladislava Burlasa z roku 1962 *Formy a druhy hudobného umenia* uvádza ako základ tri dialektické dvojice: totožnosť – premena, podobnosť – kontrast, pravidelnosť – nepravidel-

nosť. Tieto ešte v zvláštnych paragrafoch dopĺňa autor dvomi kategóriami „proporcionalita“ a „statická a dynamická povaha hudobnej formy“⁵. V zabehnutej *Učebnici hudobných foriem* od Pavla Ziku, s ktorou sa na stredoškolskom stupni hudobného vzdelávania dodnes konfrontuje veľké množstvo hudobníkov na Slovensku, sa spomínajú štyri pojmy: princíp úmernosti, princíp súmernosti, princíp jednoty a kontrastu a princíp fluktuácie.⁶ Obdobne pedagogicky zameraná (a na rozdiel od Zikovej učebnice stále v obchodnej sieti dostupná) česká publikácia *ABC hudebních forem*, ktorej autorom je Luděk Zenkl, spomína v jednej z prvých kapitol – v rámci charakterizovania rozdielu medzi náukou o formách a náukou o hudobnej tektonike – okrajovo napríklad „princíp identity a kontrastu; princíp vzájomnej úmernosti úsekov skladby čo do rozsahu; princíp hierarchie v usporiadaní úsekov skladby podľa obsahovej závažnosti; plán priliehavého rozmiestnenia vrcholov v skladbe; princíp vyváženia odstredivých a dostredivých síl v skladbe...“⁷ Ak vezmeme do úvahy ďalšiu muzikologicky orientovanú literatúru dostupnú v slovenskom jazyku, nemôžeme obísť *Tektoniku* Jozefa Kresánka, ktorý (do istej miery podobne ako L. Burlas) na báze dialektických dvojíc rozpracúva kategórie ako aditívnosť – proporčnosť (pričom proporčnosť chápe na rozdiel od Burlasa ako štrukturálnu či tematickú súvislosť), jednota – rozmanitosť, mikroštruktúra – makroštruktúra, všeobecnosť – jedinečnosť.⁸ Za podrobné preštudovanie určite stojí aj (v slovenskom preklade z roku 1988) dostupná monografia Jevgenija V. Nazajkinského *Logika hudobnej kompozície*, kde o. i. uvádza, že „hudobná veda opisala viac ako sto princípov pôsobiach v hudbe ... z nich možno vyčleniť tri najdôležitejšie skupiny, spojené s predstavami o kontexte, texte a podtexte diela“.⁹ Všetky spomínané výpočty sa však – napriek zdanlivej formálnej nekompatibilite – z obsahového hľadiska vo vysokej miere prekrývajú, zhodujú a dopĺňajú. Žiadna zo spomenutých teoretických abstrakcií si však nemôže a vari ani nechce nárokovať patent na úplnosť a komplexnosť. Aj moje nasledujúce riadky chápem ako skromný, mierne sumarizačný príspevok do danej problematiky. S prihliadnutím na svoju pedagogickú skúsenosť na konzervatóriu, ako aj vzhľadom na potreby súčasných študentov HTF VŠMU budem vo svojich poznámkach vychádzať z jednoduchého rozčlenenia základných stavebných princípov naznačeného

v Zikovej učebnici, ich názvy však prispôbim aktuálnejšej muzikologickej terminológii a ich výpočet doplním o (podľa mňa dôležitý) princíp „všeobecného a jedinečného“. Za náležité považujem aj stručne sa zmieniť o fungovaní uvedených princípov v kontexte iných umení a v rámci univerzálneho pôsobenia človeka v prírode.

1 Princíp proporcionality

Kto pozná klasický český rozprávkový film *Byl jednou jeden král*, určite si spomenie na scénu v hradnej kuchyni, kedy sa kráľ so svojim radcom (v podaní Jana Wericha a Vlastu Buriana) pokúšajú zaradiť cestu na chlieb a dohadujú sa o množstve a vzájomnom pomere potravinárskych ingrediencií. Bezradný radca sa uchýli k nespochybniteľnej proklamácii: „přiměřeně, přiměřeně!“ Práve ono určenie optimálnej miery množstva jednej veličiny voči inej v rámci celku je vlastne laickým vyjadrením princípu proporcionality, resp. úmernosti (vyváženia, adekvátnosti, primeranosti, rovnováhy...). Je to univerzálny princíp, ktorý sa uplatňuje nielen v gastronómii, ale aj univerzálne – takmer vo všetkých aspektoch ľudskej a prírodnej existencie, a to na rôznych úrovniach. V literárnom umení formálne vnímame napríklad kvantitatívne proporcie jednotlivých kapitol v románe (predpokladá sa tu určitá východisková rovnomernosť ich rozsahu; ak je porušená, má to zrejme iné – obsahové – príčiny) či adekvátnosť medzi tematickým zameraním diela a volenými jazykovými prostriedkami. V poézii zase očakávame istú rovnováhu medzi jednotlivými veršami, aj pokiaľ ide o počet slabík. Vo výtvarníctve sme neustále konfrontovaní so vzájomným vzťahom medzi výškou a šírkou obrazu, medzi svetlom a tieňom, medzi zobrazovaným námetom a miestom inštalácie maľby (fresky, súsošia, portréty...). V tanečnom umení by sa zmysel tohto princípu mohol týkať okrem iného aj súladu (či nesúladu) tempa a energie jednotlivých tanečných prvkov s tempom a výrazom hudby, na ktorú sa tanec viaže. Aj v hudbe sa princíp proporcionality týka rôznych aspektov diela. Už pri samotnom tvorení melódie skladatelia (napr. v období renesancie) úzkostlivo dbali na vyváženosť medzi stúpajúcimi a klesajúcimi krokmi či skokmi. Iný príklad – cibrením hudobného vkusu v rámci určitého štýlu získava výkonný umelec či poslucháč cit pre adekvátny vzťah melódie k zložke harmonickej, ktorý možno interpretačne doladiť primeranou agogikou. Pri analýze

hudobnej formy možno postrehnúť, že jednotlivé diely skladby, respektíve časti cyklickej kompozície bývajú porovnateľne (teda síce nie presne rovnako, ale aspoň zhruba podobne) dlhé, inak by forma stratila zrozumiteľné členenie a prehľadnosť. Mnohé estetické doktríny sa permanentne zaoberajú otázkou, ako má vyzerat' „adekvátny“ vzťah medzi obsahom a formou – napr. medzi textovou a hudobnou zložkou v piesni, či opere, medzi nástrojovým obsadením a závažnosťou diela, medzi funkciou diela a jeho časovou dĺžkou (pre názornosť: v uspávanke bude pravdepodobne primeranejšie zvolit' skromnejšiu inštrumentáciu s použitím dynamicky slabších a zvukovo jemnejších nástrojov; pre triumfálny pochod naopak veľkorysé dychové obsadenie atď.). Napokon treba dodať, že princíp úmernosti sa bytostne týka aj samotnej podstaty princípu jednoty a kontrastu (pozri nižšie).

2 Princíp symetrie

Zväčša si ani neuvedomujeme, aké dôležité a samozrejme miesto hrá v našej percepcii symetria. Práve ona je jedným z hlavných optických znakov, ktorý odlišuje živú prírodu od neživej. Ľudská, či zvieracia postava, kvet, ovocie, hlava, tvár, list, párový počet končatín etc. – teda súmerné objekty – automaticky priťahujú pozornosť nášho vedomia a vnímame ich ako celistvé bytosti. Skaly, rieky, pohoria, oblaky a iné neživé objekty sú naproti tomu zväčša nesymetrické, ich celistvosť je náhodná, vnímame ich ako predmety bežného výskytu bez osobitej potreby venovať im pozornosť. (Podobne i v psychológii zvierat: „to, čo má symetrický tvar – dve oči –, je alebo moja potenciálna potrava, alebo hrozba, že ja sa stanem jeho potravou.“) Aj väčšina predmetov vyrobených ľuďmi vykazuje symetrické znaky: stôl, stolička, skriňa, posteľ, obraz, dom, kostol, vedro, váza, šaty... Ide vlastne sústavne o drobné výtvarné (dizajnové) artefakty. O význame symetrie vo výtvarnej estetike asi nikto nepochybuje (týka sa takmer všetkého, od amatérskeho vytvárania symetrických vzorcov pri vystrihovaní papierových dečiek, cez „zázračné“ fungovanie krasohľadu – kaleidoskopu –, až po napr. dômyselnú štruktúru fraktálov či vzťahu zlatého rezu). Trochu inak sa symetria prejavuje v umeniach, ktoré implicitne alebo explicitne operujú s rozmerom času. Tu by sa symetria dôsledne odvodená z opticko-priestorového ponímania musela prejaviť absolútnym račím postupom. Takéto postupy síce v hudbe aj v sloves-

nom umení občas existujú, no sú skôr raritné (napríklad symetricky koncipovaný sled písmen v slove ŤAHAŤ alebo vo vete „Kobyla má malý bok.“) Preto sa symetria v umeniach realizovaných v čase uplatňuje trochu inak: nie zrkadlovým zobrazením častí v celku, ale ich opätovným uvedením (návratom, reprízou) buď v pôvodnom alebo variovanom tvare. V literatúre teda ide o napríklad o systematické návraty myšlienok, postáv, miesta, o logický rámec medzi úvodom a záverom (poviedky, romány, drámy), ktorý pri percepcii metaforicky vyvoláva dojem myšlienkového a formálneho zaokrúhlenia celku. V mikroštruktúre textu je prejavom symetrie napríklad verš viazaný rýmom.

V hudbe to platí podobne. Synonymami pojmu symetria sú tu aj označenia ako súmernosť, periodicitá, formálne zaokrúhlenie, pravidelnosť, ako aj „princíp zlatého rezu“. Z hľadiska celkovej formy skladieb zabezpečujú súmernosť predovšetkým reprízy (viď: $a-b-a$ = malá trojdielna symetrická forma, $a-b-c$ = 3-dielna nesymetrická forma, $a-b-a-c-a-b-a$ = symetrické rondo, $a-b-c-b-a$ = mostová forma). Princíp zlatého rezu [celok pozostáva z dvoch nerovnakých častí, pričom pomer menšej časti k väčšej sa rovná pomeru väčšej časti k celku – $a/b = (a+b)/a$] zasahuje obvykle zase dynamický, resp. procesuálny priebeh skladby (od nastolenia cez gradáciu k vrcholu po doznenie) alebo jej dielu (vety). V rytmickej a makrorytmickej oblasti sa symetria prejavuje pravidelnosťou morfológických štruktúr (motívov, taktových skupín, fráz, dielov), obzvlášť symetricky pôsobia periodické vety a pravidelné súvetia (to sa trochu podobá na princíp viazaného verša v poézii). V kánone (či iných polyfonických útvaroch) je symetria zabezpečená hlavne dôslednou imitáciou obsahu jedného hlasu v druhom (prenesením materiálu proposty do rispusty) alebo dokonca duplovaným prenášaním obsahu medzi hlasmi (permutáciou, čiže tzv. dvojitým kontrastom). Tu (v polyfónii alebo pri motivickej práci) sa dokonca môže exkluzívne uplatniť aj explicitná, opticky ponímaná symetria či už v zmysle prevratu okolo horizontálnej osi (inverzia) alebo osi vertikálnej – časovej (račí postup), resp. ich kombinácie (rak inverzie, t.j. obrat východiskového modelu o 180°).

3 Princíp jednoty a kontrastu

Aristotelovská téza UNITAS MULTIPLEX (jednota v rôznosti) platí nielen na všetky druhy ume-

nia, ale aj širšie – je princípom umenia kvalitného života. Ak má byť ľudský život naplnený, mal by zahŕňať isté pluralitné zastúpenie rôznych činností, informácií, zážitkov, skúseností. Jeden ľudský život je však príkrátky na to, aby sa mohol rozdrobiť do nekonečného množstva vzájomne nesúvisiacich aktivít, preto je nevyhnutné regulovať ich výber kritériami, ktoré mu úhrne zabezpečia poriadok, nadväznosť, logiku a pointu. Vtedy získavame pocit, že život má zmysel. V oblasti umeleckej tvorby teda tiež platí, že pri príliš malom počte informácií, pri forsírovaní jednostrannosti dochádza ľahko k fádnosti, stereotypu a nezáživnosti výsledného produktu. Paradoxne však prekročenie istej miery pluralizmu, pestrosti a kontrastnosti vedie k chaosu, k vzniku nesúrodnej masy kontrastných artefaktov. Preto je nevyhnutné ruka v ruke s princípom kontrastu dialekticky zabezpečiť i jednotu, určitý spoločný menovateľ, istú homogenitu všetkých častí (dielov, úsekov, zložiek) umeleckého diela. Medzi jednotou a kontrastom teda v zásade platí princíp úmernosti (musí nastať rovnováha). Jedine vtedy je dielo ucelené a zaujímavé zároveň. V tom spočíva jeho dokonalosť. V literatúre a výtvarníctve sa dialektický vzťah jednoty a kontrastu prejavuje prakticky na každom kroku. Postavy na plátne sú povedzme rovnako veľké, sú namaľované rovnakým štýlom, avšak v očiach má každá odlišný výraz. V dráme existuje princíp jednoty miesta, deja a času, charaktery postáv však kontrastujú a niektoré dokonca prechádzajú vnútorným vývojom. Jednotu v hudbe reprezentuje na úrovni jednotlivých hudobných zložiek viacero opatrení: Na úrovni harmonickej zložky je to princíp tonálneho centra, širšie potom princíp tonálnej jednoty alebo tonálnej osi v cyklickej skladbe; v metrorytmickej zložke ide zväčša o jednotu tempa a metra, v detailoch potom motivické súvislosti a rytmické figúry; v oblasti melosu sa prejavuje istá štýlová homogénnosť a konzistencia typických intervalových štruktúr; v širšom estetickom ponímaní k jednote prispieva sústredenosť umeleckého výrazu, mimohudobný program, (kanonizovaný) zhudobňovaný text či štandardné parametre etablovaného hudobného druhu. Na druhej strane kontrast tvorí napríklad diferenciácia plôch s rôznym rytmicko-kinetickým charakterom, dynamické rozdiely, striedanie tónin, zmeny v sadzbe, inštrumentácii atď. Kontrast môže nastupovať v zreteľne oddelených hudobných plochách (čo je typické pre aditívne koncipované

piesňové formy), no môže prichádzať aj postupne, v malých dávkach, (ako napr. v evolučne pôsobiacej variačnej forme) Najsofistikovanejšiu metódu nastolovania kontrastu nájdeme v evolučných formách ako sú fúga a sonátová forma. Tam sa možno stretnúť jednak so scelujúco pôsobiacimi drobnými kontrastmi založenými na priradovaní druhovo kompatibilných tvarov (vzniká tak *nadväzovanie* – Blumeho termín „Fortspinnung“) aj s ostrými, rozrušujúco pôsobiacimi nástupmi veľkých kontrastov (tu možno použiť Burlasov termín „aksesórny kontrast“) aj s pozvoľným prechodom od jednej myšlienky k druhej (resp. k novotvaru tej prvej) prostredníctvom logického vývoja (vtedy sa jedná o *rozvíjanie* – Blumeho termín „Entwicklung“).

4 Princíp mentálnej fluktuácie

V tomto prípade síce nie je nevyhnutné hovoriť o samostatnom princípe (lebo pojednáva de facto o praktickom uskutočňovaní princípu jednoty a kontrastu ako aj princípu úmernosti), jeho naplnenie v oblasti vážnej hudby si však zasluhuje špeciálnu pozornosť. Mentálna fluktuácia, čiže kolísanie percepčnej pozornosti (miestami takmer jej výpadok a dočasná absencia), vyplýva z určitých limitov ľudského mozgu. Naše vedomie totiž nespracováva všetky informácie rovnako dôkladne. Vždy rozlišuje medzi prioritami a podružnosťami. Zároveň má naša myseľ obmedzené pamäťové kapacity a rovnako nie je nastavená tak, aby bola schopná koncentrovať sa na rovnaké podnety dlhší čas. Tak ako sa náš denný režim člení na fázy pracovné, oddychové a spánok, aj naša pozornosť pri počúvaní hudby či sledovaní filmu a pod. sa neustále mení. Výrazne sa to prejavuje hlavne pri vnímaní dlhších diel (symfónie, opery, celovečerné filmy). Aj výjavy výtvarného rázu zohľadňujú princíp fluktuácie. Figúra v popredí priťahuje väčšiu pozornosť ako detail v pozadí. V epických literárnych dielach rozlišujeme hlavné a epizódne postavy a deje. Lyrické opisy prostredia majú zväčša pomocnú funkciu. Podobne ako v hudbe, možno navodiť očakávanie osoby alebo udalosti tým, že inkriminovaná entita dlhší čas v texte, či na javisku chýba.

V hudobnej produkcii starších historických období (stredovek, renesancia) to na kompozíciu ešte nemalo zásadný vplyv, pretože hudobné diela boli zväčša kratšieho rozsahu alebo bola hudba vnímaná ako kulisa (počas bohoslužieb sa rozjímallo, počas svetských podujatí sa tancovalo, pilo a zabávalo).

Hoci barok prináša z hľadiska mentálnej fluktuácie viacero podnetných impulzov v podobe koncertantného princípu a interpretačnej virtuozity (concerto grosso, sólový koncert, virtuózne árie), stupňovania dramatickosti v opere a podstatne systematickejšim využívaním tonálnych, inštrumentačných a pohybových kontrastov v cyklických dielach (napr. v oratóriách či omšiach – viď „Messa concertata“¹⁰), permanentná pozornosť poslucháča sa nepovažovala za celkom nevyhnutnú (počas operných predstavení či koncertov sa bežne sa jedlo a konverzovalo), čo vyplývalo aj z podriadeného sociálneho statusu hudobníkov (skladateľov aj hráčov). Až skladatelia klasicizmu a romantizmu (počínajúc zrelou tvorbou J. Haydna, W. A. Mozarta a predovšetkým L. van Beethovena), ktorých spoločenské postavenie sa uberalo smerom k väčšej nezávislosti a individualite, dokázali v rámci temporálnej koncepcie hudobného času (na rozdiel od atemporálnej koncepcie hudby východných kultúr) a v rámci ambície upriamiť čo najväčší podiel poslucháčskej pozornosti v prospech svojich skladieb so zásadne zmeniť paradigmu hudobného vnímania. Kolísavú pozornosť percipienta nechápu len ako ľudskú slabinu, ale berú ju ako príležitosť, ktorú možno zručne využiť na jeho mentálnu manipuláciu. V okamihu predpokladaného vyčerpania poslucháčovho sústredenia (ktorú skladateľ odhadne vďaka vycibrenej empatii a skúsenosti) vystrieda úsek hlavnej hudby pomocná hudba. Podľa toho, ako je pomocná hudba štylizovaná, možno myseľ poslucháča preladiť na inú nótu, prekvapiť, upokojiť, dožiť jej oddych (ponechať poslucháča na chvíľu napospas driemotám), prípadne poslucháča istý čas zámerne „nudiť“ (informačne stagnujúce ostínateľné úseky), a tým vyvolať pocit očakávania. Očakávanie potom možno primerane naplniť, sklamať, alebo zvrátiť šokom. K hlavným procesuálnym postupom patrí gradácia, udržiavanie alebo stupňovanie napätia, emocionálny vrchol, opadávanie a spomaľovanie procesu, vyčerpanie nakumulovanej energie v extenzívnom motorickom pohybe a a podobne. Úseky v skladbe sa tak funkčne diferencujú nielen na hlavnú a pomocnú hudbu, ale aj na hudbu uvádzajúcu, expozičnú, evolučnú, epizódnu či záverečnú (a všetky kategórie obsahujú ďalší výpočet rôznych možností). Výsledkom tohto prístupu je potom taká podoba kompozície, ktorá si uzurpuje pozornosť poslucháča iba sama pre seba – takúto kompozíciu možno iba s ťažkosťami počúvať ako „hudobnú kulisu“ (Ak skúsíte v kancelárii pus-

tiť namiesto populárnej hudby napríklad Vivaldiho hudbu, možno si kolegovia zvyknú, ak však budete púšťať dramatické časti z Beethovena alebo Liszta, tak vaši spolupracovníci alebo prestanú pracovať, alebo vás prinútiť vypnúť reproduktory. – pozn. autora)

5 Princíp jedinečného a všeobecného

Podobne ako v prípade princípu jednoty a kontrastu aj tu sa jedná o dialektické spojenie zdanlivo protichodných pojmov. Obe charakteristiky však pôsobia súčasne a vzájomne sa dopĺňajú. Jedinečnosť je aj z laického pohľadu jednou z hlavných vlastností pravého umeleckého diela. Výtvor, ktorý len reprodukuje bežne známe skutočnosti, navyše už mnohokrát použitými, doslova „ošúchanými“ prostriedkami, je banálnym, gýčovým, prinajlepšom epigónskym. Originalita, jedinečnosť, novosť a odvážnosť sú atribútmi každého ozajstného opusu, ktorý sa stal nadčasovou hodnotou. Mená skladateľov (maliarov, spisovateľov), ktorí iba replikovali osvedčené a úspešne overené postupy, boli možno dočasne slávne, sito histórie ich však čoskoro uvrhlo do zabudnutia. Naproti tomu tvorcovia vo svojej dobe nie celkom docenení si postupom času získali skutočné uznanie (aj keď občas až po smrti). Prirodzene, to neznamená, že všetko neštandardné, svojské a nekonvenčné je automaticky hodnotným a kvalitným (tu treba zvlášť upozorniť na rozdiel medzi originalitou a „šarlatánstvom“ v podobe absence elementárnej kompozičnej techniky a zručnosti). Kvalita vlastnej štruktúry diela a funkčnosť jeho vnútorných mechanizmov (jeho syntagma) vždy do istej miery nevyhnutne vychádza z úrovne všeobecne platnej komunikácie v uvedenej oblasti (paradigmy). Výtvor, ktorý sa celkom vymkne z kontinuity s existujúcim systémom hodnôt, ostane pravdepodobne aj v budúcnosti nepodarkom. Novosť skutočného diela sa v skutočnosti vždy opiera o skúsenosť tradície, ale navyše v ňom dochádza k momentu inovácie, ozvláštnenia, vdýchnutiu osobitej inšpirácie, k „oplodneniu“ novým tvorivým prístupom. Nadkritické množstvo či kvalita nových prvkov v diele teda zabraňujú jeho úspešnej komunikácii s percipientom (čo sa po rokoch môže – ako napr. v prípade Stravinského Svätenia jari, ale zväčša nemusí poddať), podkritický stav inovatívnosti síce komunikatívnosti nebráni, no spravidla ani nezaručí trvácnosť umeleckej hodnoty diela (viď skladby vynikajúcich hudobníkov minulosti,

ktorých mená dnes poznáme najmä vďaka ich významným interpretačným úspechom – napr. Bruno Walter).

Záver

Základné stavebné princípy, nech už ich názvoslovie a hierarchiu uchopíme akýmkoľvek spôsobom, existujú takmer nezávisle od vôle a vzdelania hudobníkov. Ich vedomé či podvedomé rešpektovanie však pomáha umelcom spoznávať a prekonávať úskalía tvorby skladateľskej (dopracovať sa k umelecky uspokojivému tvaru), interpretačnej (zvoliť vhodnú dramaturgiu a interpretačný prístup) i teoreticko-reflexívnej (pomenovať a analyzovať klady, zápory a poslanstvo konkrétnej skladby či jej interpretácie).

1. SCHOENBERG, Arnold. *Grundlagen der musikalischen Komposition*. Wien : Universal Edition, 1979. ISBN 3-7024-0136-9.
2. SCHOENBERG, Ref. 1, s. 12
3. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*; Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1955, s. 109-110.
4. JANEČEK, Karel. *Tektonika – Nauka o stavbě skladeb*; Praha : Supraphon, 1968.
5. BURLAS, Ladislav. *Formy a druhy hudobného umenia*; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962, s. 34-39.
6. ZIKA, Pavel: *Učebnica hudobných foriem pre konzervatóriá*, Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1979, s. 8-10.
7. ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*, Praha : Editio Praga, 1999, ISBN 80-7058-472-6, s. 11.
8. KRESÁNEK, Jozef. *Tektonika*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1994. ISBN 80-901416-7-6, s. 26-53.
9. NAZAJKINSKIJ, Jevgenij V. *Logika hudobnej kompozície*, (prel. Juliana Szolnokiová) Bratislava : OPUS, 1988, s. 93.
10. Por. kapitolu *Erfolgsmodell: Die Messe concertata* in: LEUCHTMANN, Horst; MAUSER, Siegfried (Hrsg) *Messe und Mottete -Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 9*, Laaber : Laaber-Verlag, 1998, ISBN 3-89007-132-5, s. 189-205.

Teoretické analýzy v tanečnom umení 2015

Klasický tanec v projekte

text | Kristián Kohút – pedagóg Katedry tanečnej tvorby

Vzdelávací projekt Centra výskumu HTF VŠMU „Teoretické analýzy v tanečnom umení 2015“ predstavil na pôde Katedry tanečnej tvorby pedagogičku Sophie Billy z francúzskeho Centre National de la Danse. Praktické a teoretické prednášky priblížili študentom, doktorandom a pedagógom techniku klasického tanca z pohľadu historických súvislostí, špecifiká francúzskej školy, ale i problematiku tanečnej výchovy pre deti a Labanovu notáciu tanca.

Francúzska škola je najstaršou školou klasického tanca na svete, ktorá si počas svojej existencie zachovala charakteristický štýl a eleganciu s dôrazom na presnosť, rýchlosť a pôvab predvádzaných pohybov. Pedagogička Sophie Billy, žiacka slávnej sólistky parížskej Opery Christiane Vausard, na svojej prednáške predstavila vývoj akademického tanca vo Francúzsku od čias Ľudovíta XIV. po súčasnosť. Spojenie prednášky o historických faktoch o dvorných tancoch a praktickej hodiny zameranej na štýl port de bras pomohlo prítomným pochopiť spôsob a štýl vedenia horných končatín, ktorý je na prvý pohľad rezervovaný a v porovnaní s ruskou školou menej expresívny. Ide o jeden z princípov francúzskej školy, ktorá dĺžku, diaľku a rozsah pohybu stráži v intenciách pomyselného kruhu obklopujúceho telo. Pohyb sa stáva nepreexponovaným, kontrolovanejším a elegantným. Veľmi úzko to súvisí so srdcom (hrudníkom tela), ktorý v prezentácii techniky predstavuje základ pohybu, jeho centrum, z ktorého sa pohyb vedome vedie k perifériám tela, vychádzajú z neho emócie a tanečný výraz. Vznesené držanie hrudnej časti a nízko (nižšie ako v ruskej škole) vedené horné končatiny upriamujú pozornosť na spustené ramená, dlhý krk a prirodzene uvoľnenú hlavu. Sophie Billy pri tejto príležitosti podotkla, že je povinnosťou tanečných pedagógov ustrážiť „uvoľnenú“ vrchnú hrudnú časť – ramená, dekolt a krk s hlavou tak, aby sa námaha a napätie dolných končatín neprenášali do hornej tretiny tela, ktorá musí ostať maximálne elegantná. Takto nadobudnutá zručnosť interpretovi zaručí

voľný pohyb horných končatín, ktoré sú nositeľmi vznešenosti a prezentácie, pozdvihnutím srdca a ducha. Pedagogička spomenula, že v priebehu vývoja francúzskeho štýlu sa objavili aj výnimky ako balerína svetového formátu Sylvie Guillem, ktorá využila svoje anatomické dispozície na manifestáciu veľkých pohybov za hranicou pomyselného kruhu. Sophie Billy venovala pozornosť aj držaniu tela. Vytiahnutie začína v krížovej oblasti a prechádzajúc cez srdce smeruje mierne diagonálne vpred. Z pohľadu diváka sa tak do popredia opäť dostáva spomínané srdce (hrudník). Zaujímavosťou francúzskej školy je nepodsadenie zadku. Kým väčšina škôl techniky klasického tanca vyžaduje takéto podsadenie, francúzska škola ho považuje za príliš neprirodzené a spôsobujúce nežiaduce napätie prenášané do dolných končatín, ktoré v konečnom dôsledku spomaľuje ich pohyb. Neznamená to však, že zadok je uvoľnený, práve naopak, svaly sú stiahnuté a v napätí, ale na svojom prirodzenom mieste. Ponúka sa otázka, či pri takto nepodsadenom zadku nevzniká neestetické prehnutie v krížovej oblasti. Odpoveďou je už spomínané diagonálne naklonenie tela vpred, vďaka ktorému je chrbát esteticky rovný. Teoretická hodina bola malým manifestom toho, ako vyzerá francúzsky exercice klasického tanca. Kombinácie obsahovali množstvo kombinácií s využitím prvkov skupiny battements (najmä malých ako b. tendu simple, b. tendu jeté, b. tendu pour batteries). Všetky kombinácie „malých“ battementov (par terre a 45°) sa vykonávali v rôznych tempách s cieľom dosiahnuť čo najvyššiu rýchlosť bez prenesenia napätia



do vrchnej časti tela. Francúzi túto časť techniky nazývajú „brio“ a je plnohodnotnou súčasťou tréningov podobne ako adagio, alebo allegro. Sophie Billy sa vo svojich pripomienkach a opravách zamerala najmä na kvalitu a čistotu predvedenia jednotlivých prvkov. Neodmysliteľnou súčasťou francúzskej školy je aj porušovanie akademického obdĺžnika a to používaním opozície v pózach (špirálovitý pohyb) a miernych úklonov trupu. Pozorní študenti si určite všimli aj rozdiely v terminológii. Elegantná francúzska škola, tak blízka môjmu srdcu, mi vďaka teoretickej i praktickej prednáške poodhalila kúsok svojej podstaty. Pevne verím, že francúzska tanečná obec pristúpi v blízkej budúcnosti k publikovaniu metodiky svojej techniky a dovoľí detailne nahliadnúť do techniky, ktorá je pre vonkajší svet stále zahalená rúskom tajomstva. Slovanmi Sophie Billy: „už je najvyšší čas.“ Moja osobná vďaka za príležitosť stretnúť a rozprávať sa s odborníkom na francúzsku školu, akou Sophie Billy nepochybne je, patrí Centru výskumu HTF VŠMU pod vedením Mgr. art. Ivici Liskayovej, PhD.

Nina Ilieová
študentka 1. magisterského ročníka KTT,
klasický tanec

Kúsok Paríža na Katedre tanečnej tvorby – aj tak by sa dal charakterizovať seminár so Sophie Billy, pedagogičku z parížskeho Centre National de la Danse. Počas trojdňového intenzívneho workshopu sa stihla zaoberať tancom

pre deti, Labanovou notáciou a priblížiť študentom francúzske školy klasického tanca.

Prvý deň workshopu bol venovaný tancu pre deti, ktorého som sa zúčastniť nemohla. Z rozprávania spolužiakov však viem, že ísť do školy v nedeľu sa naozaj oplátilo a s workshopom boli nadmieru spokojní.

V pondelok Sophie Billy prišla odhodlaná nás zoznámiť s Rudolfom von Labanom, ktorého samozrejme všetci poznáme. S Labanovou notáciou a Sophie Billy sa študenti Katedry tanečnej tvorby stretli už v roku 2012. Snažila sa nás naučiť základy spomínaného písma. Základmi mám na mysli napríklad jednoduché smery pohybu a kroky vpred či vzad. Hoci sa tento zápis tanca môže zdať jednoduchým, opak je pravdou. Už len jeho základ je komplikovaný a človek sa musí koncentrovať a sústrediť na správne zapísanie jednotlivých krokov (nehovoriac o istej zručnosti v kreslení). Myslím si však, že študenti zvládli, čo na nich Sophie Billy „naložila“ a v poobedňajšom bloku workshopu získané zručnosti premietli do praxe.

Posledný deň sa niesol v znamení francúzskej školy klasického tanca, s ktorou sme sa tiež stretli pri minulej návšteve Sophie Billy. Od začiatku prízvukovala špirálu vo vzťahoch troch „poschodí“ celého tela, a to poschodia hlavy, trupu (a horných končatín) a panvy (a dolných končatín). Tiež dbala na kontakt pohľadu očí s hornými končatinami. Pripomenula nám, že je dôležité vedieť, kam smeruje trup, pretože zvyšok tela ho automaticky nasleduje. Neustále pripomínala srdce, ako vedúcu časť pohybu a podstaty samotného tanca. Bolo veľmi za-

ujímavé vidieť, ako pracuje so svojim telom samotná Sophie Billy. Ladnosť a ľahkosť ju sprevádzala ako v civilnom pohybe, tak aj v pohybe tanečnom. Verím, že sa so Sophie Billy v budúcnosti na Katedre tanečnej tvorby ešte stretneme a doplní nám všetko, čo nestihla počas workshopu odprednášať.

Michaela Theisová
študentka 1. bakalárskeho ročníka KTT,
moderný tanec

Už pred začiatkom samotného workshopu s francúzskou pedagogičkou Sophie Billy som premýšľala nad tým, ako vlastne bude celý workshop prebiehať. Samotná skutočnosť naplnila všetky moje očakávania. Sophie Billy nás zoznámila s osobnosťou Rudolfa von Labana, rozprávala nám o teórii a notácii. Svoju prednášku doplnila prezentáciou z rôznych kníh a tanečných zápisov. Labanov zápis je náročný. Vďaka inšpirujúcej prednáške som však pochopila jeho základy, ktoré sme si následne s ostatnými študentmi vyskúšali v praxi. Poznala som základné princípy zápisu, ako sa zapisujú horné a dolné končatiny, hlava, ale dozvedela som sa množstvo informácií, o ktorých som doteraz nevedela. Tvorivá atmosféra workshopu podnietila našu snahu správne pretlmočiť pohyb do zápisu a opačne. Bolo to veľmi zábavné. Som veľmi rada, že som sa tohto workshopu mohla zúčastniť, pretože mi priniesol nové poznatky a skúsenosti.

Druhá časť workshopu sa niesla v duchu francúzskej školy. Sophie Billy sa nám snažila vysvetliť najmä rozdiely medzi francúzskou a ruskou školou. Zaujímavá bola práca s malými loptičkami, ktoré slúžili ako pomôcka pre pochopenie správneho držania a charakteru pohybu pri port de bras. Prednáška bola samozrejme zameraná aj na pohyby dolných končatín, poloh hlavy a pod. Z workshopu som odchádzala s dobrým pocitom, lepším porozumením francúzskej tanečnej školy a bohatšia o nové vedomosti a skúsenosti.

Hana Gallinová
študentka 1. bakalárskeho ročníka KTT,
moderný tanec

Dne 9. 11. 2015 jsem měla jedinečnou možnost zúčastnit se přednášky a semináře francouzské tanečnice, významné pedagogy a znalkyně Labanovy notace, na kterou byla

přednáška zaměřená, Sophie Billy.

Úvodem přednášky bylo představení osobnosti Rudolfa von Labana. Jeho života a práce v oblasti analýzy nejen tance, ale i běžného každodenního pohybu a jeho pohnutek k vytvoření specifického zápisu tance. V souvislosti s historií Labanotation byly zmíněny i další mnohem starší pokusy o zápis tanečních kroků, ze kterých Laban vycházel. Díky těmto zápisům se dochovaly například barokní tance, ale nebyly dostatečně komplexní pro zaznamenání složitějších pohybů.

Labanovo písmo je výjimečné svou dokonalou souhrou zaznamenání prostoru, pohybu a času. Seznámili jsme se se základním rozdělením kinesféry do tří poloh – horní, střední a spodní a se zákonitostmi zápisu směrů, ale i pohybu horních nebo dolních končetin. I přes znalost jen zlomku z nesmírného množství znaků, které Laban vytvořil a používal, bylo možné sestavit vlastní jednoduché pohybové vazby a zapsat je. Právě na propojení teorie s praxí byla zaměřena další část semináře. Zajímavé bylo zkusit přečíst a interpretovat zápis, čímž jsem znalosti doplnily o další doplňující znaky. Věřím, že k úplnému pochopení znaků a jejich vzájemných zákonitostí je potřeba dlouholetá studie, neboť je podle slov tanečnice možné zapsat jakýkoliv pohyb.

Labanova notace je perfektním prostředkem k přenášení různých tanečních technik nebo choreografií mezi tanečními soubory a školami, zejména svou oproštěností od znalosti přesné terminologie. Hlavně v moderních směrech se často názvy pohybů pro různé národy liší, či nemají žádného názvu a díky Labanově analýze je možné jim dát přesnou formu. Další nesmírnou výhodou zápisu tance je prodložení životnosti daného díla. Prostřednictvím již vytvořených zápisů dnes můžeme s absolutní přesností zrekonstruovat různé choreografie v jejich originální podobě, a to od klasických baletů Petipu, přes neoklasiku Balanchina, až po novodobé inscenace Bějarta.

Workshop nám otevřel nové dveře v možnostech chápání, analyzování i interpretace tance. Myslím, že kdyby bylo víc odborníků na tento zápis, zlepšila by se komunikace mezi tanečníky, pedagogy a choreografy. ■

Odborníci z New Yorku v projekte

text | Ivica Liszkayová

Pracovať s tanečnými odborníkmi z newyorského prostredia je pre študentov Katedry tanečnej tvorby vždy mimoriadne prínosné. Za päť rokov projektu Teoretické analýzy v tanečnom umení (2011 - 2015) sa Centru výskumu podarilo každým rokom priviesť jedného etablovaného odborníka na intenzívny týždenný seminár.

Študenti mali možnosť pracovať s Rachel Straus z The Juilliard School, Dance Division, so sólistkou Limón Company Ryoko Kudo, Brandonom Collves z Merce Cunningham Trustu, Virginie Mecéne z Martha Graham School of Contemporary Dance. V roku 2015 k vyššie spomínaným menám sa podarilo získať pre majstrovské lekcie techniky a repertoáru z oblasti moderného tanca - techniky José Limóna dlhoročnú sólistku Limón Company Kathryn Alter.

KATHRYN ALTER navštivovala Interlochen Arts Academy vo vnútrozemí USA a v roku 2001 absolvovala Purchase Conservatory of Dance v New Yor-

ku s najvyšším vyznamenaním. Je členom Limón Dance Company od roku 2003 a tiež zakladajúcim členom Riedel Dance Theater. Vyučuje na fakulte v Limónovom inštitúte a na mnohých zahraničných univerzitách: Stephens College v Missouri, a Nemian Dance Company v Mexico City. Je súčasťou N.A.D.I.N.E. Project (www.nadineproject.com) a pomáha organizovať „vitríny“ Limón Company a choreografa José Limóna.

Vysoká tanečná a technická úroveň newyorského tanca je zárukou, že pedagógovia a repetítori pracujúci v prostredí vysokej konkurencie prinášajú na workshopy obrovský objem informácií z oblasti



Kathryn Alter foto: Vladimír Slaninka

tréningov aj repetícií fragmentov choreografií. Pracovné tempo týždenného workshopu v Bratislave na VŠMU aj v roku 2015 bolo výzvou pre účastníkov seminárov k ich osobnej mobilizácii všetkých zručností.

Hana Gallinová
študentka 1. bakalárskeho ročníka
KTT, moderný tanec

Během Kathryniny týdenní návštěvy Bratislavy jsem absolvovala šest technických tréninků a hodiny zaměřené na repertoár vytvořený José Limónem. V technických hodinách jsem měla možnost upevňovat a rozvíjet základní zásady techniky J. Limóna, ale ve velmi zajímavých tanečních kombinacích. Vazby se také během týdne obohacovaly, měnily nebo spojovaly, a proto byla každá hodina vyjímečná, zajímavá a poskytovala nové zkušenosti například v tempové rozdílnosti i kvalitě pohybu. Nejvíce mě však uchvacoval pohled na samotnou Kathryn, u které se všesměrný pohyb dlouholetou praxí zautomatizoval a tudíž, až když jsem se sama snažila zkopírovat její zjev, a dodržet její připomínky, jsem pochopila a uvědomila si řadu technických zásad.

Zkušenosti a poznatky z technických tréninků jsem se poté snažila uplatnit v hodinách „repertoáru“. Bohužel týden je příliš krátká doba na dokonalé nastudování choreografie, my jsme se alespoň seznámili se souborem tří duetů z jednoho z nejvýznamějších děl José Limóna „A Choreographic Offering“, které vytvořil roku 1964 jako poctu své mentorce, významné tanečnici Doris Humphrey a tudíž obsahuje fragmenty i jejich nadčasových choreografií. Vedle tanečních variací pro mě bylo nezvyklé vypořádat se sice s příjemně melodickou, avšak poněkud složitější symfonickou hudbou J. S. Bacha. Poslední den jsme na rozloučenou nastudovali krátký úryvek z díla „There is a Time“, kde byla důležitá souhra a vnímání všech tanečníků v kruhu.

I když bylo nelehké všechny tréninky zakomponovat do běžného školního rozvrhu, nelituji ani jednoho z nich. Nasbírala jsem mnoho zkušeností, inspirace a podnětů pro další studium. Hlavně pak věřím, že tak úžasné talentovaného, úspěšného, ale hlavně příjemného a optimistického člověka jako je Kathryn Alter by bylo škoda nepoznat.



foto: Vladimír Slaninka

Andrej Šepita
študent 3. bakalárskeho ročníka KTT,
tanečná interpretácia

S technikou J. Limóna sa v akademickom roku 2015/2016 stretávam v rámci hlavného predmetu. V minulosti som s touto technikou skúsenosti nemal a moje predošlé pohybové návyky mali charakter úplne odlišného pohybového štýlu. Trvalo mi oveľa dlhšiu dobu, kým som si jednotlivé princípy osvojil a dokázal ich pretransformovať do pohybu. Preto ma správa o plánovanom workshope veľmi potešila. Umožnilo mi to urýchliť proces telesného pochopenia daných princípov, rovnako ako zopakovanie, ozrejmienie a vyčistenie pohybového materiálu v repertoári, ktorý je súčasťou môjho bakalárskeho umeleckého výkonu. Moje očakávania od workshopu boli preto vysoké.

Zaujalo ma, že Kathryn bola osobnosť s charizmom, so skromným a príjemným vystupovaním, ktoré sa výrazne podpísalo pod priateľskú a uvoľnenú atmosféru na workshope. Vedela motivovať študentov, vysvetľovaním dopomohla posunúť interpreta k lepšiemu výkonu, presne a exaktne vysvetľovala jednotlivé princípy na praktických príkladoch.

Na prvej hodine techniky začala Kathryn priamo s technickými dynamickými cvičeniami v stoj, bez rozohriatia tela v ľahu alebo v statickejších polohách. Na konci prvého tréningu sme spravili „warm – up“ cvičenie, ktoré sme neskôr zaradili na začiatok všetkých následných tréningov. Samotný technický tréningový proces v priebehu týždňa bol veľmi dynamický a náročný na zapamätanie. Cvičenia boli vystavané veľmi pútavo a fungovali na komplexnom rovnomernom precvičovaní všet-

kých princípov Limónovej techniky a štýlu. Druhá časť tréningov bola zameraná na cvičenia a variácie, chôdze a skoky po priestore. Technicky sa mi zdala omnoho lepšie a funkčnejšie vystavaná, nakoľko nebola ťažká na memorovanie a veľmi dôrazne vypracovávala princípy daného cvičenia. V rámci hodiny techniky kládla Kathryn na cvičenia vypracované s postupom po priestore veľký dôraz. To spĺňalo dôležitý prípravný charakter a prepojenie s poobedňajšou lekciou na repertoári.

Všetky technické cvičenia sa každým dňom systematicky rozvíjali, bolo to veľmi zaujímavé a záživné, jednotlivé kombinácie na seba nadväzovali. Nevyhnutnosťou bolo zúčastniť sa všetkých lekcí. Jedna z vecí, ktoré veľmi oživil workshop, bola aj schopnosť Kathryn podporiť technické prvky veľkým množstvom praktických príkladov, prirovnaní a imaginácií z bežného života, ktoré pomáhali lepšie porozumieť princípu jednotlivých prvkov. Veľkým pozitívom boli aj hudobné skladby k jednotlivým cvičeniam, ktoré dokonale dopĺňali a opisovali charakter cvičenia.

Poobedňajšia výučba repertoáru, ako som už spomínal, nadväzovala na pohybové princípy, ktoré sme rozvíjali na technike. V úvode lekcie nám Kathryn ukázala pohybové motívy, ktoré boli neskôr často opakované v choreografii. Technicky sme vypracovávali jednotlivé prvky a postupne sme ich na seba napájali. Postupovali sme rýchlym tempom. V podaní Kathryn vysvetlenie princípov, ich vnútorného významu bolo zrozumiteľné, potrebné bolo aj napojenie na hudobný podklad, či určenie priestoru. V častiach „Choreographic offering“, ktoré sú zložené z duet, nám Kathryn jasne dokázala opísať vzťah interpretov v priestore. Napriek tomu, že sme sa s časťou daných choreografií stretli už na hodinách repertoáru, workshop nám pomohol spresniť a vypracovať aspekty choreografie.

Workshop s Kathryn Alter bol nielen excelentnou ukázkou výučby techniky a repertoáru J. Limona v podaní jednej z najpopulárnejších osôb, ktoré sú schopné túto techniku správne oživiť a interpretovať, bola to zároveň výrazná skúsenosť pracovať intenzívne a súvisle na rozpracovaní jedného pohybového štýlu s externým pedagógom, ktorý priniesol zmenu a zintenzívnenie vnímania tejto techniky. Tento workshop bol jeden z najkomplexnejších a najdynamickejších, s akým som sa za dobu štúdia na KTT stretol.

Monika Mareková
študentka 3. bakalárskeho ročníka KTT,
moderný tanec

Technika José Limóna je jednou z mojich obľúbených. Prvýkrát som sa s ňou stretla na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej a okamžite som si ju zamilovala. Vyvolávala u mňa pocit maximálnej slobody a nezávislosti. Tá pramení so základných princípov techniky, ktorými sú pád (fall) a zavesenie (suspension). Tanečník využíva gravitáciu vo svoj prospech, čo mu umožňuje odbúrať zbytočné svalové napätie. Po ôsmych rokoch intenzívneho tréningu v technike klasického tanca moje svaly stuhli, čo pri technike José Limóna nie je užitočné. No aj vďaka technike J. Limóna som sa naučila uvoľniť zbytočné svalové napätie a doslova sa odovzdať sile gravitácie. Môj názor je taký, že telo a myseľ sú schopné pochopiť tieto princípy najlepšie, keď sú unavené. Unavené telo sa už nevláde „prepínať“ a automaticky sa začne uvoľňovať v správnych momentoch a tak isto unavená myseľ prestane zbytočne kontrolovať telo a dá mu možnosť prejsť cez hranice vlastných možností. Kathryn Alter je profesionálny umelec a skvelý pedagóg. Za tých pár dní dokázala vytvoriť sústredenú pracovnú atmosféru a kompaktnú skupinu tanečníkov. Na workshope sme sa zišli študenti s rôznymi skúsenosťami v technike José Limóna. Práve vedomostná odlišnosť bola pre mňa ako budúceho pedagóga veľkým prínosom, lebo som mala možnosť vidieť v praxi aplikáciu princípov techniky José Limóna na rozličných telách. Z pedagogického hľadiska ma zaskočila rýchlosť s akou pracovala. Dôsledkom čoho si niektorí študenti nedokázali ustriechnúť všetky detaily princípov na vlastnom tele. Na druhej strane to bola výzva pre každého jednotlivca pokúsiť sa pracovať čo najlepšie. Posúvať si vlastné hranice a ísť až za ne. Podľa môjho sa nás snažila vyprovokovať. Pre mňa to bol výnimočný zážitok. Už dlho som nemala takú radosť a dobrý pocit z tancovania. Prebudila vo mne ten pocit slobody z tanca, ktorý sa slovami len ťažko opisuje. Je to lietanie, nezávislosť, vnútorný pokoj a radosť. Eufória z týždňa stráveného pod jej vedením a hlavne myšlienky, ktoré nám odovzdala ma ubezpečili v tom, že tanec ma robí šťastnou. Ďakujem Centru výskumu za prípravu projektu Teoretické analýzy v tanečnom umení 2015. Vďaka patrí práve Kathryn Alter za skvelý týždeň, ktorý ma „vrátil späť do hry“.

Večer tanečného umenia VŠMU a Baletu SND 2016

text | Ivica Liszkayová, Kristián Kohút

Večer tanečného umenia VŠMU a Baletu SND sa uskutočnil 2. mája 2016 v historickej budove SND po druhý raz. Zámerom vzájomnej spolupráce oboch inštitúcií je snaha podporovať prepojenie umeleckého štúdia s profesionálnou praxou. Spoločné tanečné predstavenia začali písať svoju novodobú históriu pred rokom a majú záujem ponúknuť cennú príležitosť budúcim absolventom Katedry tanečnej tvorby s oboznámením sa s reálnymi divadelnými podmienkami v prostredí prvej baletnej scény. Spoločná udalosť prezentuje spoluprácu dvoch slovenských najrenomovanejších inštitúcií v tanečnom umení prostredníctvom záverečných prác študentov – choreografov a umeleckých výkonov interpretov.

Program bol „koncertného“ typu a prezentoval práce všetkých tanečných štýlov. Ponúkol záverečné a ročníkové práce troch študijných stupňov: bakalárskeho, magisterského a doktorského. Z tohto dôvodu bola úroveň prác rozmanitá. Nielen zo zorného uhla interpretácie, ale aj tvorivých nápadov. Koncert tak v slede jednotlivých čísiel postavil vedľa seba tvorbu z profesionálneho tanečného prostredia SND (choreografického aj interpretačného), Lúčnice a SLUK-u, ale aj tých mladších, ktorí sú v prvom ročníku štúdia na VŠMU alebo sa tanečnému umeniu ako interpreti učia na tanečných konzervatóriách Slovenska. Celkovo sme videli deväť umeleckých prác. Program bol zostavený s tendenciou gradácie umeleckej kvality aj interpretačných výkonov. Diela vznikli alebo boli naštudované pod odbornou garanciou pedagógov Katedry tanečnej tvorby, čo zaručilo vysokú umeleckú úroveň, primerané interpretačné výkony doplnené o divadelné svietenie.

Večer otvorila muzikálová choreografia *MONEY*, *MONEY* a predstavila interpretačné výkony 1.roč-

níka KTT z predmetu Repertoár moderného tancia v choreografii ich pedagóga Mgr. art. Bibiány Lanczovej, ArtD. Svieže džezové variácie v svetelnom dizajne tvorili príležitosť hravo odštartovať večer, ponúknuť interpretom zažiť svetlá reflektorov a tancovať v kolektívnom dynamickom čísle.

V choreografii *RAUM* bola prezentovaná choreografická ročníková práca **Bc. Radovana Vagača** za prvý magisterský ročník, ktorú naštudoval s piatimi študentmi Súkromného konzervatória Košice na Zádielskej ulici. Práca sa stala prezentáciou mladej mužskej sily (autorskej aj interpretačnej), rozdielných charakterov a piatich rozdielných pohľadov na príbuzné problémy. Bolo to milým prekvapením nielen po choreografickej stránke, ale aj ako príslub perspektívneho mužného dorastu zo súkromného konzervatória pre slovenské tanečné scény.

Študentka choreografie **Bc. Adriana Pichaničová** predviedla dielo *GRAFIA*, ktoré naštudovala s tromi študentmi KTT. Práca mala svoje zaujímavé momenty, no zároveň tanečné trio odhalilo veľké

rezervy pre obsiahnutie veľkého javiska v tanečnej interpretácii.

Dielo *PRED ŠMIKŇOU*, ktoré je súčasťou celovečerného programu US Lúčnica, bolo pre Večer tanečného umenia naštudované v rámci predmetu Scénické formy ľudového tanca. Predstavili sa v ňom tri páry študentov KTT. Dielo, ktorého kvalita je už na slovenských scénach overená, ponúklo v naštudovaní Mgr. art. Ivany Kleiblovej, ArtD. študentom príležitosť zažiť atmosféru jedného z najuznávanejších folklórnych súborov pri oživení tradičných životných sfér minulosti Slovenska v tanečnej podobe: pastierstva, remeselníctva a roľníctva. Titul *FRONTIER* naštudovala doktorandka **Mgr. art. Dominika Beňaková** s interpretkou Radanou Vidovou na predmete Repertoár moderného tanca. Sólo z čias prvých amerických usadlíkov v choreografii Marthy Graham splnilo úlohu „pohľadu do archívu“ do obdobia vzniku moderného tanca na začiatku 20. storočia na americkom kontinente.

Choreografiu *BUDEM TI SVETLOM* naštudovala **Bc. Zuzana Anđelová** na hudbu Edwarda Hageruba Griega. (Za posledný rok autorka venuje veľkú pozornosť Griegovej hudbe vo viacerých umeleckých projektoch, výrazne aj pre projekt VŠMU - Norwegian Days). Pre svoju choreografiu Budem Ti svetlom spojila dve generácie interpretov, súčasné študentky piateho ročníka Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave s generáciou absolventov spomínanej školy, dnes pôsobiacich v súbore Baletu SND alebo študujúcich na Katedre tanečnej tvorby VŠMU. Choreografiu postavila na jednoduchom princípe, pretlmočiť emóciu z hudobnej predlohy Griega do pohybovej drobnokresby väčšieho počtu tanečníkov, s podtextom „Byť jeden druhému svetlom a nádejou“. V podtexte bolo možno čítať aj skrytú nádej mladších tanečníkov v oporu starších. Spoločným znakom posledných troch choreografií Večera tanečného umenia bola interpretácia v podaní profesionálnych tanečníkov z Baletu SND a SEUK-u.

Študent 1. ročníka bakalárskeho štúdia Tanečné umenie - Choreografia **Adrian Ducin** sa vo svojej ročníkovej práci *JADED DAWN* inšpiroval príchodom jari a s ním spojenou jarnou únavou. Jar ako symbol nového začiatku, obrody a prebúdzania prírody sa stala východiskovým bodom k abstraktnej choreografii umiestnenej na zlatisto vysvietené javisko. Na tóny Mozartovho Klavírneho koncertu

č. 24 c – mol sa v jednoaktovom balete predstavili členovia Baletu SND. Adrian Ducin vytvoril nápaditú choreografiu s množstvom zaujímavých a logicky nadväzujúcich pohybov, pričom vychádzal z techniky klasického tanca. Vďaka schopnosti zapojiť do klasickej techniky súčasnejšie vyjadrovacie prostriedky sa autorovi podarilo vnieť na javisko plynulosť i dynamiku pohybových väzieb, miestami až „preljocajovskú“ estetiku.

Po prestávke nasledovala choreografická „báseň“ *ADELAARS (Orly)*, ktorej autorom je **Mgr. art. Ján Ševčík** (5. ročník doktorandského štúdia na KTT). Poetická choreografia je inšpirovaná mongolským rituálnym tancom, symbolizujúcim zrod a let orla. Autor v nej vzdáva hold žene – matke, nositeľke života. Ševčík umiestnil tanečnice SEUK-u na vysoké plošiny zakryté čiernymi sukňami interpretiek, ktoré sa opticky vznášajú nad javiskom. Zameral sa na pohyb obnažených horných častí tela s dôrazom na štylizovanú prácu horných končatín. Výsledkom spojenia námetu, pohybu, intímneho svietenia a hudby (Dead Can Dance – Song of Sophia, Jan Garbarek – GULA, GULA) je pôsobivý javiskový tvar s vysokou estetickou výpoveďou.

Večer zakončila bakalárska práca študentky 3. ročníka Tanečné umenie - Choreografia na KTT **Reony Sato**. *FURERU* – Dotyk je osobnou výpoveďou autorky, ktorá sa ako cudzinka na Slovensku stretáva s izoláciou a samotou. Pocity niekedy spôsobené strachom, inokedy komunikačnou bariérou a túžbou po domove Reona Sato pretavila do pomerne krokovo bohatej javiskovej kresby. V jej choreografii cítiť dlhoročné skúsenosti v oblasti tanečného umenia získané počas pôsobenia v Baletu SND. Autorka sa nebojí kombinovať rôzne druhy pohybov, hrá sa s rytmom, naplno využíva javiskový priestor, ktorý naplní množstvom choreografických nápadov. Hudobná koláž (Trento Reznor & Atticus Ross, George F. Händel, Ryuichi Sakamoto) poskytla študentke časovo i obsahovo veľkú plochu, v ktorej sa hlavný hrdina snaží získať pozornosť a priateľstvo kolektívu. Profesionálny výsledok choreografickej miniatúry umocnila interpretácia tanečníkov Baletu SND.

Večer tanečného umenia VŠMU a Baletu SND 2016 svojou rôznorodosťou študentských prác potvrdil význam projektu, ktorého cieľom je budúcim choreografom a interpretom poskytnúť priestor na realizáciu svojich umeleckých vízií.

Tanečný kongres – Tanec.SK 2015

text | Ivica Liszkayová, Kristián Kohút

V rámci projektových aktivít Centra výskumu HTF VŠMU v akademickom roku 2015/2016 sa na pôde Vysokej školy múzických umení uskutočnil po druhý raz slovenský tanečný kongres s medzinárodnou účasťou. Konal sa v spolupráci s Baletom SND a za finančnej podpory Ministerstva Kultúry SR pod názvom Tanečný kongres – Tanec.SK 2015. Jeho hlavná udalosť sa konala 27. – 28. novembra 2015 a nadviazala na októbrové odborné sympózia určené pre tri rozdielne tanečné problematiky (ako sme písali v časopise *Tempo*, číslo 03/04 2015). Novembrové odborné stretnutie vychádzalo z potreby pripomenúť si významné osobnosti, ktoré ovplyvnili vývoj tanečného umenia na Slovensku i v okolitých krajinách: Maďarsku, Rakúsku, Poľsku a Česku. Cez tému *Osobnosti v tanečnom umení* a ich prínos sme ako organizátori mali záujem upriamiť pozornosť zúčastnených tanečníkov na skutočnosť, že posuny v jednotlivých etapách vývoja prinášali vždy zaničení jednotlivci, ktorí prekonávali zaužívané estetiky a možnosti. Kongresové príspevky odhalili mnoho nepoznaných skutočností a potvrdili náš predpoklad, že v takomto odbornom prezentačnom formáte akým tanečný kongres je, je užitočné pokračovať. Po druhom „overovacom“ ročníku získali argumenty prečo začať písať tradíciu týchto podujatí s víziou aj viacročnou perspektívou. Prispievatelia priniesli množstvo zaujímavých príspevkov s informáciami, ktoré môžu byť inšpiračnými zdrojmi pre nás v súčasnosti, ale aj pre nasledujúce generácie.

Ako sme už spomenuli, Tanečnému kongresu Tanec.SK 2015 predchádzala séria troch odborných sympózií v mesiaci október 2015. Tie zamerali pozornosť na slovenské tanečné osobnosti v oblasti klasického a ľudového tanca v prezentnej príspevkovej podobe a bohatých diskusiách o spomenutých faktoch s pamätníkmi z radov tanečných odborníkov. Problematika tanečného školstva sa konala formou panelových diskusií zástupcov 7 konzervatórií a veľkého počtu pedagógov zo ZUŠ.

Výstupy zo spomínaných jednotlivých sympózií tvorili úvod hlavného programu novembrového

kongresu 2015, ktorý sa konal za prítomnosti generálnej riaditeľky Sekcie umenia a štátneho jazyka Ministerstva kultúry SR Mgr. Zuzany Komárovej, PhD., Štátneho radcu Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR PhDr. Anny Jurkovičovej, PhD. a riaditeľky Divadelného ústavu Mgr. art. Vladislavy Fekete, ArtD. Teší nás, že sa nám podarilo spojiť príbuzné inštitúcie pre spoločné dialógy a spolupráce.

Hostí kongresu privítala nová rektorka VŠMU doc. Mária Heinzová, ArtD., nová dekanka HTF VŠMU prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. a riaditeľ Baletu SND Mgr. art. Jozef Dolinský.



Po oficiálnych úvodných príhovoroch editorka Mgr. art. Maja Hriešik, PhD. z Divadelného ústavu predstavila zborník z Tanečného kongresu 2014 –Tanec.SK, ktorý vznikol vďaka mimoriadne zásluhnej spolupráci práve s Divadelným ústavom. Zborník dokumentuje príspevky od 34 autorov predchádzajúceho roka. Ponúka posolstvo nasledujúcim generáciám a je zároveň prvým zborníkom, ktorý vydala Vysoká škola múzických umení z oblasti tanečnej problematiky.

Odborný program dvojdňového kongresu naplnili príspevky o osobnostiach tanečného umenia zo zahraničia; o osobnostiach slovenských tanečných scén; o českých osobnostiach, ktoré ovplyvnili tanečné umenie na Slovensku; o súčasnom poslaní Vysoké školy múzických umení pri formovaní osobností tanečného umenia a záverečné príspevky boli zamerané na osobnosti súčasného slovenského tanca.

Osobnosti tanečného umenia zo zahraničia

So susednými krajinami Maďarska, Rakúska, Poľska a Česka malo Slovensko v tanečnom umení mnohé spoločné medzníky. Preto pohľad do ich histórie a cez významné osobnosti spomínaných krajín sme ako organizátori mali záujem cielene oživiť cezhraničnú kooperáciu a kultúrne prieniky.

Teší nás zároveň, že renomovaní teoretici a praktici z blízkeho zahraničia opäť prejavili záujem prednášať na pôde VŠMU. Po druhý raz sa aktívne zúčastnili Dr. Katalin Lörinc z Budapešti, Simona Noja z Viedne a Silvia Hefczynska-Lewandowska z Bytomu.

Tanečná pedagogička a žurnalistka Dr. Katalin Lörinc vo svojom príspevku spomenula obrovskú lásku k tancu a neveriteľnú odvahu maďarskej pedagogičky židovského pôvodu Olgy Szentpál, ktorá sa ani v období druhej svetovej vojny nevzdala svojej vášne a výrazne sa zasadila o rozvoj tanca v Maďarsku. Szentpál už takmer pred sto rokmi otvorila v Budapešti svoju vlastnú školu, kde okrem iného vyučovala pohybovú výchovu vyplývajúcu z Dalcrozeho metódy s pridaním Labanových princípov. Škola ponúkala aj učiteľské kurzy a *Centrum progresu* – plodné debaty umelcov rôznych žánrov. Príchodom druhej svetovej vojny musela svoje aktivity pozastaviť a s falošnými dokladmi sa skrývala v Budapešti. Povojnové obdobie jej dalo novú chuť a silu tvoriť. Znovu otvorila svoju školu a nepretržite pracovala na systéme tanečného vzdelávania, venovala sa rekonštrukcii historických tancov. Do učebných osnov zaradila klasický tanec ešte predtým, ako sa stal „povinným“. Po odchode do dôchodku ostala činná v tanečnej oblasti – veno-

vala sa teórii, bádaniu a systematizovaniu, analýze a záznamu rôznych tancov.

Riaditeľka Baletnej školy pri Štátnej opere vo Viedni Simona Noja venovala svoj príspevok jednej z najvýznamnejších tanečníc v dejinách Rakúska. Simona Noja predstavila Fanny Elssler nielen ako prototyp romantickej baletnej hviezdy, ale priblížila aj jej bohatý repertoár (aj prostredníctvom video záznamu) a poukázala na jej prínos v oblasti klasického tanca. Fanny Elssler bola pionierkou v predstavovaní charakterových tancov, divákovi ponúkla nový, iný pohľad na balerínu romantizmu. Bola temperamentnou a dramatickou tanečnicou, čo ju výrazne odlišovalo od ostatných hviezd 19. storočia, akými boli Marie Taglioni a Carlotta Grisi.

Posledným príspevkom o tanečnej osobnosti zo zahraničia bol pohľad na život a tvorbu Jaceka Łumińskiego, ktorý pripravila pedagogička Štátnej divadelnej vysokej školy Sylwia Hefczyńska-Lewandowska, PhD. Łumiński je zakladateľom Sliezskeho divadla tanca v Bytome, ktoré je prvým profesionálnym divadlom súčasného tanca v Poľsku. Vlastná scéna mu umožnila slobodne realizovať svoje myšlienky o tanečnej estetike a experimentovať na poli hľadania nových výrazových prostriedkov. Výsledkom je „technika“ zjednocujúca telo a myseľ do jedného nástroja umeleckého odkazu. Prirodzeným vyvrcholením jeho angažovanosti v tanečnom umení bol vznik Fakulty divadla tanca na Štátnej divadelnej vysokej škole v Krakove, ktorej misiou je „stelesniť umeleckosť, t.j. rozvíjať umeleckosť na základe stelesnenej technickej zručnosti a medzi študentmi kultivovať prístupy pokory a úcty voči umeniu“.

Okruh slovenských tanečných scén

V nadväznosti na odborné sympóziá zamerané na slovenské osobnosti pokračoval svojim príspevkom riaditeľ baletu ŠD Košice Andrii Sukhanov. Autor okrem faktografického sumáru interpretov, tvorcov (veľký priestor venoval choreografovi Ondrejovi Šothovi, ktorý významne formoval súbor i repertoár súboru) a repertoáru druhého najväčšieho baletného súboru Slovenska upriamil svoju pozornosť na pomenovanie dvoch základných problémov, ktoré vníma ako kľúčové v ďalšom rozvoji košického baletu. Prvým z nich je neexistujúca externá forma štúdia na VŠMU, bez ktorej nie je možné aktívnym interpretom súboru získať odborné vzdelanie a zabezpečiť tak kontinuálnu vysokú

úroveň tanečných pedagógov a baletných majstrov v Košiciach. Sukhanov taktiež spomenul nedostatkové financovanie kultúry, ktorého dôsledkom je odchod mnohých talentovaných umelcov do zahraničia. S otázkou financovania úzko súvisí aj schopnosť konkurovať ostatným svetovým divadlám v oblasti repertoáru a uvádzania diel svetových choreografov, ako aj s hostovaním baletných majstrov, ktorí sú pre rozvoj interpretov nesmierne dôležití. Jeho vecný príspevok s jasnou víziou umeleckého smerovania súboru a pomenovaním konkrétnych problémov medzi účastníkmi kongresu silno zarezonoval.

Nasledujúce dva príspevky spolu úzko súviseli. Spájala ich osobnosť Zuzany Ďuricovej Hájkovej. V prvom Mgr. art. Katarína Zagorski predstavila tvorbu a vízie slovenskej choreografky, v druhom choreografka reagovala na aktuálnu situáciu v BBSK.

Doc. Miroslav Ballay, PhD. zameral svoju pozornosť na portrét slovenského tanečníka a choreografa Stanislava Dobáka a profilujúce sa konštantné princípy jeho tvorby. Autor príspevku venoval jeho väčšiu časť Dobákovej spolupráci s Petrom Šavelom, pričom vyzdvihol princípy slobodnej tvorivosti, improvizácie a prvky humoru v ich spoločnej tvorbe. Mgr. Marek Godovič z Divadelného ústavu vo svojom príspevku predstavil jedno z najprogressívnejších nezávislých zoskupení na Slovensku Debris Company. V úvode sa autor venoval špecifikácii pojmu fyzické divadlo a súvislo prešiel k zoskupeniu Debris Company, ktoré reprezentuje tento druh divadelnej tvorby na Slovensku. V príspevku sa fragmentárne dotýkal ich tvorby a to najmä predstaveniam *Epic*, *Clear* a *The Tempest*. Debris Company ako nezávislé zoskupenie udržiava na svojom repertoári aj staršie predstavenia, čím sa približuje princípom kamenných divadiel, čo z neho do istej miery robí slovenský unikát.

České osobnosti, ktoré ovplyvnili tanečné umenie u nás

Nadštandardné vzťahy Slovákov a Čechov sa potvrdili aj v príspevkoch pedagógov a študentov Katedry tanca pražskej HAMU. Živú diskusiu spustil príspevok o Janovi Reimoserovi prof. Doroty Gremlicovej, Ph.D., ktorý vyvolal najmä v staršej generácii účastníkov kongresu spomienky na časy, keď Jan Reimoser pedagogicky pôsobil na VŠMU v Bratislave. Vášnivá diskusia pokračovala aj po prí-

spevku študentky HAMU Natálie Nečasovej, ktorá sa v ňom venovala názorovým stretom Ivo Váňa Psotu a Jana Reimoseru. Ďalším príspevkom s názvom *Slovenskí účastníci 1. Celoštátnej konferencie čs. tanečných umelcov 1950* študent HAMU Josef Bartoš sprostredkoval požiadavky a výsledky tanečného kongresu, z ktorých mnohé sú aktuálne aj dnes. Z iného súdka bol príspevok Moniky Čižmárikovej o obohacujúcej umeleckej spolupráci režiséra Petra Weigla a tanečníka Miroslava Kúru.

Za profesionálnou pripravenosťou a výberom jednotlivých osobností (J. Reimoser, I. Váňa Psota i M. Kúra pôsobili na KTT VŠMU v Bratislave) všetkých troch študentských príspevkov vidím vhodné vedenie zo strany pedagógov HAMU, ktorí dokázali aktívne zapojiť do tanečnej evolúcie aj mladú generáciu študentov tanečnej vedy. Po vystúpení českých študentov sa ponúkla otázka, či by nebolo vhodné umožniť štúdium v odbore tanečná veda aj na KTT VŠMU a vychovávať domácich teoretikov a kritikov. Posledný príspevok z Čiech predniesla MgA. Elvíra Nemečková, Ph.D., ktorá sa zamerala na jedného z najvýznamnejších choreografov súčasnosti – Jiřího Kyliána. Príspevok mapoval Kyliánov život cez osobnosti, ktoré ho osobnostne i umelecky formovali až po osobnosti, ktoré ovplyvnila Kyliánova tvorba.

Nie je náhoda, že Tanečný kongres - Tanec.SK 2015 sa konal práve na akademickej pôde Vysokej školy múzických umení v Bratislave, ktorá je najvyššou vzdelávacou inštitúciou v oblasti tanečného umenia na Slovensku. Mnohé osobnosti slovenského taneč-

ného umenia sú spojené práve s touto inštitúciou. Patrí k nim aj tanečnica, pedagogička a súčasná dekanka HTF VŠMU prof. Irina Čierniková ArtD., ktorá je zároveň garantom študijného programu tanečné umenie. Prof. Irina Čierniková vyzdvihla postavenie a poslanie VŠMU pri komplexnej výchove a formovaní budúcich tanečných pedagógov, pričom svoju pozornosť venovala najmä oblasti, s ktorou mnohí študenti nemajú osobné skúsenosti: postavenie a funkcia baletného majstra – pedagóga a baletného majstra – repetítora v profesionálnom súbore. Z príspevku bolo zrejmé, že prednášaná tematika vychádza z jej dlhoročných osobných skúseností. V závere príspevku informovala o snahe vytvoriť externú formu študijného programu tanečné umenie na 1. a 2. stupni.

Tanečný kongres symbolicky uzavrela premiéra o jednej z najvýznamnejších osobností baletu zo začiatku 20. storočia. Balet Slovenského národného divadla uviedol vo svetovej premiére inscenáciu Nižinskij – boh tanca, ktorej predchádzala prednáška dramaturgičky predstavenia Patricie Doyle.

Tanečný kongres – Tanec.SK 2015 nadviazal na predchádzajúci ročník a cez osobnosti tanečného umenia opäť spojil ľudí, ktorí rozmyšľajú v intenciách tanca. Dva kongresové dni priniesli množstvo cenných informácií i milých stretnutí v priateľskej atmosfére. Kongres sa konal s finančnou podporou Ministerstva kultúry Slovenskej republiky a pevne veríme, že aj na usporiadanie toho ďalšieho sa nájdu finančné prostriedky.



foto: Vladimír Slaninka

Koncert študentov Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

text | Michal Bázlik, študent na Katedre teórie hudby

Dňa 10. 2. 2016 sme sa dočkali podujatia, ktorého realizácia potvrdila blízke vzťahy medzi dvomi hlavnými mestami, kultúrne (ale aj dĺžkou trasy) vzdialenými minimálne. V rámci medzinárodnej spolupráce medzi Vysokou školou múzických umení v Bratislave a Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sa uskutočnili dva koncerty. Jeden vo Viedni, kde vystúpili študenti bratislavskej VŠMU a druhý v koncertnej sieni VŠMU, Dvorana, ktorého protagonistami boli zase študenti spomínanej viedenskej univerzity. Ako sa vyjadrila klaviristka a pedagogička Jordana Palovičová po koncerte, kedy sa pár slovami poďakovala organizátorom koncertu, hlavnou iniciátorkou celého projektu je univerzitná profesorka Maria Prinz, ktorá zastávala v tento večer aj post korepetítorky.

Ako prvá v tento večer odznela skladba od Carla Bohma, *Still wie die Nacht* pre spev so sprievodom klavíra. Nie príliš charizmatický spevák, Valentin Lundin, vytváral akúsi pohybovú choreografiu, sériou gest, ktorými chcel zrejme vyjadriť svoje vnútorné prežívanie, no mohol sa viac venovať hudobnému výrazu. Výslovnosť išla interpretovi jednoznačne lepšie v tejto skladbe, ktorá mala nemecký text, ako v druhej, ktorou bola *Ária Lenského* z opery Eugen Onegin. Spevák sa v nej predviedol, v dramaticky exponovaných miestach, ktoré boli situované do vyšších polôh, ako remeselné zdatný a muzikálny interpret. V týchto pasážach výraznejšie otvoril svoj hlas. Spieval čisto, čo bolo zaiste v ten večer jeho devízou. Spreádzala ho klaviristka, výborná Maria Prinz.

Ako druhý sa predstavil Sieghard Schrami s druhou a tretou časťou *Koncertu pre klarinet f mol opus 73* od Carla Maria von Webera. Od začiatku pôsobil laxným, až rezignovaným dojemom. Presvedčil však logikou stavby diela. Zrejme aj v tomto prípade mladý vek neprospeš premyslenosti obsahu skladby, čo sa prejavilo v bledosti výrazových odtieňov. Tretia časť mu umožnila prejavíť jeho technickú zdatnosť. Nebolo o ňu núdze. Klaviristka Maria Prinz, v úlohe sprievodu, podala opäť empatický výkon. Tretou interpretkou večera bola Antonina Ovchinnikova, ktorá predviedla *Passacagliu z Tres piezas espanolas* pre gitaru sólo od Joaquina Rodriga. Od prvých tónov gitaristka dokázala vystihnúť španielsky temperament Rodriga (presným úderným bodkovaným rytmom, rýchlymi behmi), napriek tomu,

že začiatok bol v piáne. No Ovchinnikova ostala v subtilnom prejave aj v ďalších úsekoch skladby, kde by sa hutnejší zvuk očakával.

V ďalšom vystúpení večera sa predstavila Aram Kim, prvou časťou zo *Sonáty pre violu a klavír* od Rebeci Clark. Doprevádzala ju Dessislava Atanassova, ktorá veľmi citlivo reagovala na všetky agogické a dynamické zmeny interpretky. Violistka hneď na začiatku skladby prekvapila nezvyčajne hutným tónom najmä vo vysokých polohách, jej tón bol prierazný, hlasitosťou sa približujúci husľovému. Kim s čistotou zvládla aj veľmi náročné miesta (rýchle behy cez všetky struny). Klaviristka Atanassova predviedla svoje majstrovstvo (okrem iného aj) v rýchlych stupnicových behoch, či vo „vyšperkovaných“ arpeggiách v závere skladby.

Klavirista Aruki Fujikawa ukázal svoju predstavu, ako interpretovať súčasnú hudbu v diele pre klavír od Pierra Bouleza, *Douze Notations*. Fujikawova interpretácia bola originálna. Práca so stupňovaním a uvoľňovaním napätia mu nebola cudzia. Išlo o fluktuálnu hru klaviristu prinášajúcu nové farby (za pomoci v značnej miere predimenzovaného pedálu), ktoré sú hlavnou výrazovou jednotkou sklad-

by, zaujímavú dynamiku a následne akúsi koláž tohto všetkého prichádzajúc k novej farebnosti. To všetko za účelom hrať sa s pozornosťou poslucháčov.

Po prestávke vystúpila mezzosopránistka Arnheidur Eiriksdottir spolu so sprievodom klaviristky Marie Prinz. Eiriksdottirovej hlas bol od začiatku do konca plný vibráta, čo v kontexte skladieb, ktoré odzneli (S. Donaudy- *O dei mio amato*, F. Schubert- *Heimliches Lieben*, R. Schumann- pieseň z cyklu *Frauen Liebe und Leben*), neprospeľo k vyjadreniu ich posolstva. Lyrický nádych týchto piesní si vyžadoval aj istú pestrosť, čo sa týka techniky spievania. V poslednej skladbe, Schumannovej *Er der Herrlichste von allen*, predviedla zaujímavý zvuk no „príliš“ prierazný tón.

Skladba Franz Waxmanna, *Carmen Fantázia pre husle a klavír* (transkripcia tém Bizetovej Carmen), bola ďalším bodom programu. Vystúpila huslistka Iva Nedeva, ktorá si dala ťažkú úlohu. Ako to už býva pri transkripciách pre sólový nástroj zvykom, ani tejto skladbe nechýbal technický „exibicionizmus“. Úlohy sa Nedeva nezhostila zle, aj keď hudobne bol jej výkon statický.

Glória kráča ku Sláve

(fejtón)

text J Juraj Jartim, pedagóg
na Katedre teórie hudby

Malú Glóriu zajtra čaká veľký deň (dies magnus). Od pondelka (ex diem Lunae) sa stane poslucháčkou riadneho omšového cyklu (ordinarium missae). Ak sa jej podarí absolvovať jeho prvý aj druhý stupeň (missa brevis, etiam missa longa), tak už nebude iba malou Glóriou, ale stane sa z nej ozajstná VEĽKÁ DOXOLÓGIA. Matka Beáta i otec – Páter Sempiternus si po rokoch nepretržitej starosti o dcéru konečne vydýchnu. Dopriali malej Glórii idyllické a bezstarostné hymnické detstvo, neskôr ju každé druhé ráno (matutínium) s digitálnou pravidelnosťou vodili na liturgiu hodínok (ofícium). Až teraz má však svieži tonálny korpus mladej dámy

šancu zarezonovať na perách pravej Scholy cantorum.

A tak sa Glória s batôžkom plným prekvapení (pleni sum coeli et terra Gloria tua) vydáva rezkými diatonickými krokmi pomedzi rozkvitnuté záhony propria, napredujúc po modálnom chodníčku do budovy ordinária. Tam prechádza najprv cez priestranný introitus, krehkými rúčkami otvára trojdielne Kyrie so starogréckou patinou a ocitá sa na výsostnej (in excelsis) pôde svojej vytúženej Alma mater. Vzhľadom na svoje hudobné nadanie sa teší, že ju rodičia prihlásili nie na obyčajnú liternú scholu (missa lecta), ale na tú umeleckú (missa cantata). Veď už v minulosti prekonávala prekážky radšej osobnostným vyspievaním, než trápny vykecávaním. Pravda, stále má veľký rešpekt pred niektorými predmetmi, zvlášť pred Krédom (Zentralfach Credo), pričom na prvom stupni (prima pratica) sa síce ešte preberá Apoštolské (Apostolo-

Ďalšou skladbou večera bol *Koncert pre tubu a klavír* od Ralpa Vaughana Williamsa, známeho najmä svojou symfonickou tvorbou. Netradičnej úlohy sa zhostil Andreas Guggenberger. Sprevádzal ho najmenej výrazný, či presvedčivý klavirista večera, Matthias Gerstner. Takto si ho publikum mohlo vykresliť najmä v tretej časti tejto skladby, *Finale - Rondo alla tedesca*, v miestach, kde hral sólo. Správnym slovom by bola nevýraznosť. V pozitívnom zmysle poslucháča mohli prekvaŕiť pasáže v druhej časti koncertu, kde tuba hrala vo vyšších polohách a vytvárala farbu podobnú lesnému rohu. Aj tematicky bol materiál koncipovaný v tomto duchu. Zdalo sa akoby sme počuli sólové lesné rohy v diele skladateľa obdobia konca 19. storočia, či ešte skoršieho obdobia. Negatívom bolo, že v niektorých miestach tuba zanikala v hutnom zvuku klavíra. Poslednou skladbou večera bola Lisztova klavírna skladba *Aprés une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*. Skladba bola jednou veľkou „zliatinou“ zvuku. Klaviristka Elisabeth Waglechner často používala pedál ako záchranú brzdu, čo sa odrazilo

na kvalite jej predvedenia skladby. Pedalizácia jej však išla dobre v lyricky ladených miestach v strede skladby, ktoré boli premyslené a hudobne precízne. Naozaj veľmi pekný tón, zaujímavá farba. Bolo evidentné, že klaviristka je doma v pasážach, v ktorých bol dôležitý výraz a nie technická brilantnosť, či dramatická sila. Naopak v takýchto miestach jej chýbal „drive“. V závere skladby pri postupnom crescende si nevedela rozvrhnúť sily a vyvrcholenie neprišlo až v takej intenzite, ako by si to skladba vyžadovala.

Koncert zrejme neprevýšil očakávania, ale ani nesklamal. Dobrým, i keď ešte len kryštalizujúcim remeslom disponovala väčšina interpretov tohto večera. Individualitou či svojráznosťou muzikality už pomenej. Uskutočnením týchto dvoch koncertov sa rozbehol projekt cezhraničnej spolupráce medzi VŠMU a vyššie spomínanou viedenskou univerzitou. Dúfame, že spolupráca prinesie svoje ovocie a takýchto koncertov bude pribúdať a prispejú tak k zvyšovaniu úrovne nášho interpretačného umenia. ■

lorum chorus), no na vyšších stupňoch (seconda pratica) ju už čaká to pravé – nicejsko-carihradské (Symbolum Nicenum). Okrem toho je všeobecne známe (catholicus clarus / inter omnes constat), že na druhom stupni prednáša neprijemne zachmúrený (falso bordone) profesor Incarnatus, u ktorého získa semestrálny resurrexit iba ten, kto sa nanajvýš svedomito (ergo sub Pontio Pilato) prehryzie cez interné predpisy (crucifixus etiam pro nobis) a s dostatočnou estetickou rezervou odprezentuje svoj ročníkový sepultus. Našťastie, Glóriini rodičia určite nič nenechajú na náhodu (ad unam cordam) a nachystajú pre profesora štedré offertórium, ktoré by malo v rámci Kréda zabezpečiť dcére nielen slávu ale aj trvalo udržateľný prospech (et vitam venturi saeculi). V ďalších predmetoch ordinária by mala pomôcť eucharistická modlitba, ktorú už roky na spojených prednáškach lektorujú kanonickí doktorandi Mgr. Sanctus a Mgr. Benedictus pod záštitou svojej dlhoročnej krátkozrakej školiteľky (scholastica diuturna, oculis non satis prospicia), ktorou je docentka Hosanna, Dr.h.c. in excelsis. Ak

pôjde všetko, ako má (lumen de lumine), vo finále jej do najvyššieho levelu pomôže klasický Pater noster, ktorý po zdarnej kolokviálnej skúške (examen nobilissima) vynesie každého úspešného absolventa ordinária na posledné poschodie pred samotného rektora (tu solus Dominus – cantus rectus), ktorým nie je nik iný ako sám pán profesor Agnus de Dumbledoor. Ten rukami svojej sekretárky Daniely Pacalajovej (Dona Nobis Pacem) odovzdá absolventom diplom (bullam magistratam) a pošle ich kade ľahšie (Ite Missa Est).

Do tohto momentu má však malá Glória ešte poriadne ďaleko. Okrem snahy, dôslednosti a vytrvalosti bude potrebovať aj kus šťastia, aby ju obišli nástrahy a pokušenia, akými sú Emdézet (mám dobrú žuvačku), Kábéesko (carpatia brandy speciosa) či Erbéčko (Robert B. – K.O.). Alebo ju zlanária na dépéeš (dnes platím šeky), čo teda naozaj nie je veľká sláva... Preto jej držíme palce – dobré s nami (propter nostram salutem) a zlé preč! Miserere nobis, Domine! ■

Vladimír Bokes: SPOKOJNOSŤ ... spokojnosť s tým čo som urobil. Ten pocit je nezaplátiteľný...

pripravil J Peter Dan Ferencík, doktorand na Katedre skladby a dirigovania

Ako ste oslávili svoje 70 narodeniny ... čo všetko sprevádzalo oslavy Vášho jubilea resp. aké udalosti ich sprevádzali ... samozrejme, tie ktoré chcete zverejniť... (smiech), ktoré sa týkajú Vašej tvorby - koncerty, podujatia, ktoré sa pri tejto príležitosti udiali?

Sedemdesiatka je takým zvláštnym momentom v živote... Človek má predsa už niečo za sebou a pred ním už toho veľa nie je. Tých podujatí, ktoré sa uskutočnili počas januára, bolo pomerne dosť. Bol som prekvapený, že sa podarilo tie koncerty zorganizovať a som aj rád, že som pri žiadnom z týchto koncertov organizačne nemusel vôbec nič robiť. Prvá takáto záležitosť, ktorá sa s tým spája, bola príprava koncertu v Slovenskej filharmónii. Je to aj trochu boľavá záležitosť, pretože s Filharmóniou som bol vlastne celý život v takom napätí. Ono sa to začalo už pri diplomovom koncerte v roku 1970, kde odznela moja prvá symfónia. S tým sa spájali prevádzkové problémy, ktoré spočívali v tom, že orchestrálne materiály skladby neboli dobre pripravené. To zas vyplývalo z faktu, že škola nemala finančné prostriedky na výrobu materiálov – v tom čase neboli také technické vymoženosti ako dnes. Obrátila sa s tým na hudobný fond, ten sa však staral predovšetkým o partitúry profesionálnych skladateľov. No a ja ako študent som musel byť rád, keď sa notové materiály pripravili na poslednú chvíľu a ešte ani nie úplne. Napríklad... sláčikové party boli iba po jednom exemplári. A na to som prišiel večer pred prvou skúškou orchestra. Samozrejme vtedy neboli k dispozícii také veci ako je

dnes xerox alebo počítač. Takže materiály sme museli so spolužiakmi opisovať ručne v škole v noci. To nie je veľká záruka, pretože keď mi pri prepisovaní pomáhali spolužiaci skladatelia, tak tam som sa mohol spoľahnúť, že oni party nakreslia pekne. Ale mal som pritom aj spolužiakov inštrumentalistov a tam tá kvalita bola otáznava. Podľa toho vyzerali aj skúšky. Niektoré materiály naozaj neboli čitateľné, ale musím povedať, že aj vtedy si filharmónia zachovala profesionálnu česť a nakoniec tu skladbu zahrali celkom dobre. Ale bolo to s konfliktami. Potom sa konflikty zopakovali pri predvedení druhej symfónie. Bolo to o 10 rokov neskôr, príčiny boli iné, súviseli s politikou, a následkom toho som v ďalších rokoch nemal žiadny kontakt s týmto orchestrom, a nie len s ním. Aj potom po revolúcii bol ten kontakt dosť komplikovaný vzhľadom na to, že im (orchestru) asi unikal zmysel tých mojich štýlových vývrtiek, ktoré som robil v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch.

Keď teda v uplynulom roku prišla zo strany dramaturgie filharmónie ponuka, že si chcú pripomenúť moje jubileum, bol som prekvapený, že je tu taká možnosť. Súčasťou ponuky bolo uviesť niektorú z mojich kratších orchestrálnych skladieb. Ja som však vtedy môjmu starému priateľovi, dramaturgovi SF Ivanovi Martonovi povedal, že mám jednu skladbu, ktorá vznikla pred 25 rokmi a doteraz nebola predvedená, Missa posoniensis. Bol som veľmi rád, že filharmónia prijala tento môj návrh. Problémom už teraz nebola otázka štýlu, výrazu, či tematiky. Hlavnou otázkou bolo, či zbor dokáže

naštudovať veľmi náročné party a či sa podarí dať dohromady štyroch sólistov. K téme môžem povedať len toľko: túto skladbu som začal písať v období, keď som vôbec neuvažoval nad tým, či odznie na verejnosti a kto ju predvedie. Rozhodol som sa napísať omšu, ktorá možno raz bude pripomínať udalosť veľkého významu. No a v takej situácii človek má aj nerealistické nápady ako použiť kvarteto sólistov spevákov s intonačne veľmi náročnými partmi. Ja som na rozhraní rokov 1988/89, keď som začal písať túto omšu, poznal dvoch spevákov, ochotných spievať moje skladby. Boli to sólisti, ktorí predviedli moje piesňové cykly - Betka Bukoweczka a Sergej Kopčák. Nemal som vôbec žiadnu predstavu, kto by sa mal zhostiť sólového altového a tenorového partu, a po 25 rokoch už predsa s mojimi spolužiakmi som počítať nemohol. Tu som sa celkom spoľahol na dramaturgiu filharmónie a naozaj som bol prekvapený výberom. Evu Šuškovú poznám dobre, dlhšie sa zaoberá súčasnou hudbou a spôsob, akým spieva, mi je veľmi blízky. Evu Garajovú si pamätám ako študentku VŠMU, ale nevedel som o tom, že sa aktívne zaoberá aj súčasnou hudbou. A ďalších dvoch spevákov (Maxim Kutsenko a Martin Gurbal') som vôbec nepoznal. Bol som rád, že sa filharmónii podarilo dať dohromady takéto kvarteto sólistov, že zbor všetko zvládol a že od prvej skúšky všetko fungovalo. To bolo pre mňa prvé prekvapenie, druhým prekvapením bolo, že pozvanie dirigovať koncert prijal Leoš Svárovský, ktorého si pamätám z premiér skladieb viacerých súčasných autorov. Dokonca si na neho ešte spomínam, ako pred 15 rokmi uviedol v Žiline jednu skladbu Lucie Papanetzovej - vtedy ešte študovala u mňa v treťom ročníku. Ale do osobného kontaktu sme sa dostali až teraz a som rád, že omšu naštudoval veľmi zodpovedne a mal k nej tvorivý prístup. Lebo v tomto predvedení bolo pár detailov, ktoré sa trochu odlišujú od pôvodných zámerov. Dobrý dirigent vychádza z praxe, jeho realizácia vôbec nezmenila pôvodný koncept skladby. Som veľmi rád, že sa to predsa len podarilo predviesť po tom štvrtstoročí. Pred prvou skúškou mám vždy obavy, či to celé nepadne a nepríde miesto toho náhradný program. Ale tentokrát to všetko vyšlo dobre.

Takže to bola jedna vec, a druhá: odznelo niekoľko koncertov, na ktorých vystúpil Quasars Ensemble. S týmto súborom mám veľmi dobré skúsenosti. Jednak preto, že ho vedie doc. Ivan Buffa, jeden z mojich absolventov kompozície a tiež kvôli tomu, že

s týmito interpretmi som už v priebehu uplynulých dvanástich rokov, dokonca ešte pred oficiálnym vznikom Quasars Ensemble, spolupracoval pri interpretácii viacerých mojich skladieb z toho staršieho obdobia, ako aj novších. Bolo to v roku 2004, keď uviedli v Košiciach moju Coll'Age pre klavírne kvinteto. Ich výkon bol taký, že sa to nedalo porovnať so skúsenosťami s interpretáciou mojich skladieb predtým. Bola to špičková interpretácia. Ono to asi súvisí s tým, že interpreti, ktorí dnes majú okolo štyridsiatky, už v čase štúdia mali možnosť sa aktívne oboznámiť s hudobným dianím v západnej Európe. To sú plody slobody. Som presvedčený, že práve toto sa podpísalo na ich výkonoch a na ich prístupe k súčasnej hudbe.

Ivan Buffa, umelecký vedúci Quasars Ensemble, bol do poslednej možnej chvíle úplne ticho, nepovedal mi nič o žiadnych plánoch v súvislosti s mojou sedemdesiatkou. Na internete som náhodou zistil, že o pár dni bude koncert venovaný môjmu jubileu a ja som ešte o ničom nevedel. Tak som vzápätí napísal mail Buffovi, či je to pravda a náhodou sa to medzitým nezrušilo: „... nie, nezrušilo... a týmto vás pozývam, pán profesor...“.

Áno, tých komorných koncertov sa nazbieralo. V decembri jeden koncert v Košiciach, potom v januári dva, prvý v Mirbachovom paláci a druhý na pôde školy. Už tri, štyri roky pred týmito koncertmi ma Ivan Buffa presviedčal, aby som vytiahol zo šuplíka skladby, ktoré som písal ešte ako študent konzervatória. Nejakým nedopatrením sa stalo, že na zozname, ktorý je v hudobnom centre, sú uvedené skladby, ktoré som písal v rokoch 1962 - 1963. Vtedy som mal 16-17 rokov. Tieto kompozície som dlho schovával s vedomím, že v čase, keď som ich napísal, sa nedali uviesť. A to preto, lebo keď som takú partitúru rozpísal (party mali jednu-dve strany - boli kratučké), spolužiaci mi povedali: „... nie, toto sa nedá hrať“. Tak som ich založil, schoval. Ono to na spodku šuplíka zostalo, ale informácia o týchto skladbách existovala. No... a tak som sa začal hrabať v tom šuplíku a prezeráť si tie skladby. Niektoré boli naozaj také, že som ich musel prepísať. Napríklad preto, že nesúhlasili takty dychových nástrojov so sláčikovými. Šestnástročný skladateľ môže ešte také chyby urobiť, ako napríklad, že nevie spočítať doby alebo nevie napísať správne krížik, odrážku alebo béčko. Keď som sa dostal k týmto partitúram, tak som si povedal, že musím aspoň tie najväčšie chyby opraviť. A tak došlo k tomu, že sa

po 52 rokoch na svet dostali *Fragments*. Mám už od tých čias taký dobrý zvyk, že vždy, keď dokončím čistopis, tak dopíšem dátum dokončenia. Tie skladby vznikli v decembri 1962. Je to cyklus štyroch kratučkých skladieb, taká webernovská koláž. Samozrejme, nie je to celkom Webern. Je to celkom iste zaujímavý dokument a mne stačí, keď si to človek zaradi do kontextu doby, v ktorej vtedy vznikli. Napríklad Zeljenka v r. 1962 napísal Symfóniu C dur, ktorá je síce symbolom nástupu novej generácie, ja si však pri nej veľmi uvedomujem vplyv Prokofieva. V r. 1962 vznikali Kardošové symfónie, tretia a štvrtá. Súčasne, ale aj Parík a Kupkovič písali podobné skladby, ale na profesionálnej báze, veď oni boli odo mňa o 10 rokov starší, mali 26 – 27 rokov. Je to taká zaujímavá súvislosť. Vtedy ma veľmi zaujímali informácie z Varšavskej jeseni.

Začiatkom šesťdesiatych rokov bola moja mama prvýkrát na Varšavskej jeseni. Odtiaľ doniesla niekoľko platní a knižky. Krátko potom ochorela a zomrela na jar 1962. To, čo nasledovalo, radšej spomínať nebudem. Ale tie platne som stále počúval, knižky som začal študovať, boli to texty *Boguslava Schaeffera* o novej tvorbe, nových menách. Boli tam aj analýzy takých skladieb ako je *Hudba pre sláčiky* od *Bélu Bartóka*, ale pomerne veľký priestor bol venovaný tvorbe *Boulez*a, *Stockhausena*, *Nona*, samozrejme informácie o *Schönbergovi* a *Webernovi*. Odtedy ma tieto štýly, tento výraz, ktorý pramení v Schönbergovskej dodekafónii, v seriálnej technike, priťahuje.

Teraz som sa dostal po dlhých rokoch k partitúre svojej prvej symfónie, v revízií z r. 1992. To je tá diplomová práca, o ktorej som hovoril na začiatku. Pozeral som sa na ňu z tohto hľadiska, že základom každej jej časti je dvanásťtónový rad. A to musím zdôrazniť, pretože túto partitúru som písal pod vedením profesora Kardoša. Z môjho hľadiska je zaujímavé aj to, že som si vtedy ani neuvedomoval, že píšem dodekafóniu. Už v tom veku (24 rokov) som mal asi tak pevne zakorenenú dodekafonickú metódu písania. Vedel som o tom, že sú v nej použité dvanásťzvuky. Vedel som o tom, že je atonálna. Ale toto je taký „detail“, ktorý mi unikol. Keď mi quasarovci uvádzajú skladby zo študentských rokov, je to pre mňa taká spomienka a zároveň sa mi v pamäti oživujú rôzne situácie, ktoré vznikli pritom, ako som tieto skladby priniesol v druhom ročníku konzervatória Pospíšilovi do školy. Z toho hľadiska veľmi oceňujem Buffovu prácu. Uviedol na nich

celkove sedem skladieb z týchto prvých rokov. Samozrejme okrem nich musím spomenúť uvedenie violončelovej sonáty. Je to skladba, ktorú som napísal v roku 1980. Komponoval som ju práve v čase, keď bola predvedená druhá symfónia a po nej prišiel ten všeobecný zákaz hrať a vysielat akékoľvek moje skladby. A ja som vtedy písal skladby, ktoré si rok alebo dva predtým moji kolegovia objednávali. Čo bolo také symptomatické - keď som takúto skladbu dokončil ... „pozri sa, tu som ti napísal, čo si odo mňa pýtal“, tak tá reakcia bola veľmi rozpačitá, veľmi zdržanlivá a skladba zostala v šuplíku. Sonáta pre čelo a klavír bola teraz uvedená po 35 rokoch od vzniku a zahrál ju mladý člen súboru, Ján Bogdan s Ivanom Buffom pri klavíri. Na druhom koncerte odzneli okrem tých začiatočníckych skladieb ešte dve diela. Jedným z nich je *Coll'Age*, ktorú som spomínal, a keďže Quasars Ensemble má túto skladbu už naštudovanú 12 rokov, vymysleli do nej (samozrejme s mojím súhlasom) rôzne scénické prvky, aké môžeme veľmi často vidieť napríklad pri Stockhausenových skladbách. Tieto prvky začali vsúvať do páuz, ktoré sú dosť početné a to hlavne na začiatku a na konci skladby. Samozrejme že skladba sa s tým predĺžila. Jej pôvodný časový rozvrh je okolo 7 minút a s týmto divadelným spracovaním trvala takmer 10 min. Oni to však zahráli spôsobom, ktorý všetkých prítomných presvedčil, že asi to tam patrí. Druhá kompozícia, ktorá bola premiérovaná v rámci týchto koncertov, bol piesňový cyklus *Departures*. Táto skladba mala premiéru kuriózne na CD, nie na koncerte festivalu Melos Etos. Nahral ju Sergej Kopčák - na jeho podnet vlastne piesňový cyklus vznikol. Nahral ho, živú premiéru opäť so sprievodom súboru Quasars interpretoval mladý basista Matúš Trávníček spôsobom, ktorý ma naplnil radosťou.

Keď sme už pri premiérach, ktoré Vaše diela ešte na ne čakajú?

Ale iste, ešte ich mám niekoľko, už je ich našťastie menej. Teraz po predvedení omše bude asi ďalším tvrdým orieškom 4. symfónia, jedna z tých revolučných symfónii zo 70. a 80. rokov. K ich genéze sa asi musím vrátiť. Má to tiež svoju históriu. Keď som po skončení vysokej školy išiel na vojenskú prezenčnú službu a po skončení vojenskej služby som sa vrátil do Bratislavy, tak sme so ženou chodili navštevovať mojich starších kolegov. Začal som zisťovať, do akej situácie sa dostali - Hatrík, Berger a Ilja

Zeljenka. Tie návštevy sa udiali na jeseň v roku 1971 a to už boli všetci traja v takej veľmi zlej situácii, pretože ich tvorba bola zakázaná. Ja som sa vtedy Ilju spýtal: „Čo teraz budeš robiť?“ A odpoveď bola asi taká: „Budem písať samé symfónie, lebo pri písaní symfónii človeku uplynie veľa času. No a čo ja viem ... možno že keď napíšem cyklus šiestich symfónii, prejde nejakých šesť až sedem rokov a za taký dlhý čas už bude iná doba.“ Skutočne, bolo to tak. Len si myslím, že tých Zeljenkových symfónii nebolo ešte šesť. Vtedy napísal tretiu, potom ešte štvrtú symfóniu a potom sa preňho politická situácia zmenila. V roku 1977 bola v Košiciach a následne v roku 1978 v Bratislave predvedená jeho tretia symfónia. A to viem, že v tom čase už Zeljenka prestal byť podozrivý ani zakázaný skladateľ. V roku 1978 som ho v tejto pozícii s mojím prvým klavírnym koncertom vystriedal. Veľmi rýchlo som si spomenul na tento rozhovor, keď prišiel zákaz mojej druhej symfónie a rovnako som následne napísal ďalšiu, tretiu v priebehu necelého roka, hneď za tým aj túto „mamutiú“ štvrtú. Dokončil som ju v roku 1982. Musím upozorniť na jednu vec, trvanie symfónie. Pretože keď som dokončil druhú symfóniu – trvala necelých 40 minút, dĺžku diela mi kritika veľmi vytykala, že sa to nedá počúvať – začal sa s plnou vážnosťou riešiť problém ideálnej dĺžky času pre symfóniu. Vtedy vznikli tie fantastické teórie, že 15 minút je dobre, 10 minút je ešte lepšie, 5 minút je najlepšie. A ja som potom k tomu pridal, že 0 min je najlepšie (smiech). Tá tretia symfónia je kratšia. Má niečo cez 20 minút, ale povedal som si, že pri štvrtej to otočím. Štvrtá symfónia má okolo 250 strán partitúry. Na rozdiel od predchádzajúcich symfónii, ktoré boli jednočasťové, táto symfónia má trinásť častí, čo je tiež taký extrém ... trošičku (smiech). Sú v nej sóla a zbor. V symfónii som použil básne Jozefa Mihalkoviča. Je to autor, ktorého poézii som sa v tých rokoch venoval. Páčila sa mi, pretože mi spomedzi slovenskej básnickej tvorby asi najviac evokovala atmosféru súčasnej poézie, najmä francúzskej. To mi Mihalkovič nakoniec aj v osobnom rozhovore potvrdil. No a okrem toho ma upútala aj téma tých básní - vzťah spoločnosti k umelcovi – musím upresniť: negatívny vzťah. Táto symfónia je pre sóla, zbor a orchester a trvá 80 minút, takže šanca na predvedenie je úmerná k týmto podmienkam. Je štýlovo zviazaná s tým, čo je v druhej a tretej symfónii. To znamená, že aj tie spevácke party sú ešte trochu náročnejšie ako v omši. Nerobím si ne-

jaké veľké nadeje, hoci každá nepredvedená skladba je výzvou a šancou pre interpretov. Takže... raz sa možno dočkám. No a potom sú ešte také drobnosti. Mal som teraz pomerne dlhé obdobie, keď som sa venoval buď uvádzaniu nových alebo doteraz nepredvedených skladieb, s čím sú spojené také veci ako kontrola partitúr a materiálov, korektúry. V poslednom polroku sa zase venujem novým skladbám. Teraz už píšem ako penzista. To znamená, že nemusím to kombinovať s organizačnou a pedagogickou prácou. Píšem vtedy, keď mi niečo napadne.

Zo všetkých Vašich diel..., ktoré si vážite najviac?

Vzťah ku deťom a ku vlastným skladbám je dosť podobný. Najradšej máme tie, s ktorými sme prežili rôzne ťažkosti a konflikty. To je jedna vec, a na druhej strane, keď človek má viac detí, tak musí ten vzťah rovnomerne rozložiť medzi všetkých. A to platí aj na skladby. Ja som si najprv hovoril, že najdôležitejšie sú tie, ktoré som robil v období, keď som sa držal avantgardných noriem. Teraz je už ten pohľad trošičku iný. Teraz rešpektujem aj skladby, kde tie najväčšie štýlové extrémny stoja vedľa seba a vidím, že to je celkom možné a že príklady takého spojenia možno nájsť kupodivu aj v mojich skladbách. Napríklad v tejto omši je úsek, ktorý je extrémne aleatorický, ale spojený s klasickou fúgou. Do istej miery zachováva klasické základy. Pritom sú v nej zase použité seriálne postupy, ktoré samzrejme poslucháč nepočuje, môže ich vnímať ako zložitú tonalitu alebo zložitú polyfóniu. Takže teraz mám zase vzťah ku skladbám, v ktorých veľké štýlové konflikty alebo kontrasty sú spojené do jedného celku. Bol som dosť alergický na svoju prvú symfóniu, ale teraz po dlhom čase, keď som sa dostal k tejto partitúre, sa na problémy v nej ukryté pozerám celkom inak.

Kedy ste si uvedomili, že chcete komponovať?

To sú také rodinné záležitosti, pretože ak som nejaký talent mal, zdedil som ho pravdepodobne po mame. Moja mama bola muzikologičkou, po skončení školy sa začala zaoberať súčasnou slovenskou hudbou. V priebehu 30tych rokov (1934-1935 skončila univerzitu) začala písať o tom, čo sa deje v slovenskej hudbe. Rodičia sa po vojne v 1952 rozviedli. Mal som vtedy 6 rokov a zhodou okolností v tomto veku som začal písať noty. Podobne ako som začal na jeden papier písať písmenká, na druhý som začal písať noty. Ani neviem presne povedať, kedy som napísal

svoju prvú skladbu. Najprv som nepotreboval ani notovú osnovu. Hlavné bolo, že som písal noty. Či by som to mohol dnes považovať za nejaký typ grafickej notácie a dať to zahrať napr. súboru Asynchrónie... netuším, načo by to bolo dobré (smiech). Postupne sa to vyvinulo, pretože noty som doma všade videl. Mama sa zaoberala s nejakými novými partitúrami, hrala ich na klavíri a ja som pri tom bol. Zároveň ako som začal chodiť do hudobnej školy, začal som písať aj skladbičky a potom to už išlo samo. Tie skladbičky boli samozrejme mizerné, aj tak ma začali vodiť na návštevy tam i tam. Bol som s tými notami u Moyzesa, ale ten ma nejako nenadchol. Bol som aj u Suchoňa, na to spomínam dodnes a nakoniec som sa dostal na hodiny harmónie a trošku aj základov kompozície ku Kořínkovi. A to bolo už dva roky pred prijímačkami na konzervatórium. Všetko tak plynule prešlo jedno do druhého a keď som mal 15 rokov a potom v 16tich, bohužiaľ vtedy maminka zomrela, už som veľa nerozmýšľal, čím budem. Potom som spoznal aj zložitejšie situácie, napr. na konzervatóriu som sa dostal do nejakých problémov, pretože som akosi málo chodil do školy. S Mariánom Vargom sme mali celkom iné záujmy: Stravinskij, Bartók, Penderecki, Górecki. Alebo potom, keď som sa dostal do prvého ročníka na vysokú školu a profesor Moyzes chcel odo mňa, aby som napísal také nejaké pekné ľubozvučné akordy, aby tie frázy boli klasicky rozvrstvené, ale to som jednoducho nemohol, pretože som mal rád Stravinského nepravidelnosti, mal som rád bartókovské zložité súzvučky a zoznamoval som sa so Schönbergom a Webernom. A ja som si potreboval rozširovať o tomto znalosti a nie tam to, čo po mne Moyzes chcel. A tak som samozrejme aj v prvom ročníku na vysokej škole rozmýšľal, že to nechám všetko tak a pôjdem niekde hrať do orchestra na Novú scénu. Tam si zarobím a pôjdem niekam inam študovať. Ale tento plán našťastie nevyšiel, štúdium pokračovalo inou cestou. Profesor Kardoš, to bola celkom iná kapitola, v mnohom sa mi jeho pedagogický prístup stal vzorom.

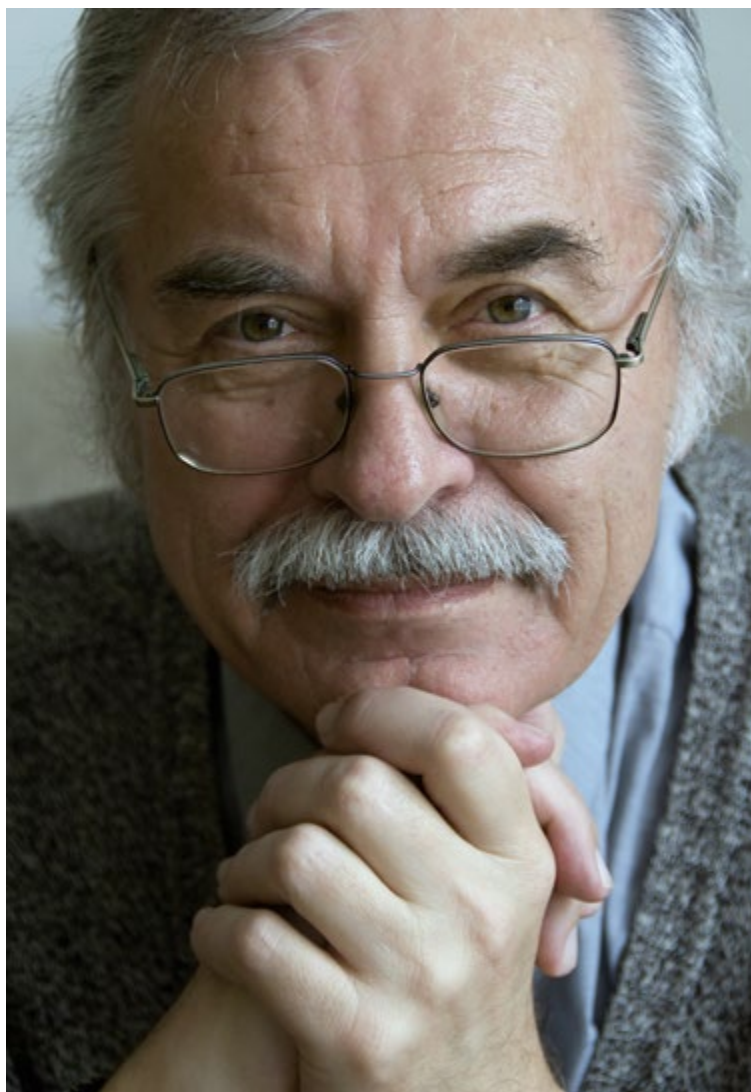
Viacerí začínajúci mladí skladatelia si často kladú otázku, či je ich talent dostačujúci pre komponovanie hudby. Či ho vôbec majú. Z Vašich skúseností... ako to vidíte Vy? Ako sa prejavuje skutočný skladateľský talent?

Tento problematike som sa venoval vo svojej profesorskej prednáške. Tam som hovoril o niekoľ-

kých fázach vo vývoji skladateľského talentu. Ja si myslím, že bunky na komponovanie má každý človek, ktorý sa dostane k hudbe, ktorý sa dostane k hudobnému nástroju. Tie bunky sa môžu a nemusia rozvíjať. Môžu zaniknúť a môžu sa rozvinúť do netušených rozmerov. Rozvíjajú sa predovšetkým tým, že takýto chlapec alebo dievča hrá na nejaký nástroj a popri cvičení povinnej látky si začne vymýšľať. Samozrejme tie pokusy šesťročného alebo desať až pätnásť ročného chlapca sú odlišné a vždy sa vzťahujú k tomu veku, v ktorom začína takto vymýšľať. Veď nakoniec boli takí skladatelia, ktorí ešte nechodili do školy a už začali vymýšľať skladby. V niektorých prípadoch to je synchronne s nástupom do hudobnej školy, u niekoho sa začne ten talent rozvíjať v puberte a u niekoho sa začne rozvíjať v tridsiatke. To človek nikdy nevie dopredu. Myslím, že zo začiatku je to taká relaxácia od cvičenia na nástroji. Po hodine cvičenia mám už toho opakovania dosť a začnem hrať hocičo, čo ma napadne. A tam niekde je začiatok toho, čo to je kompozícia. Rozvíjanie improvizácie, to je vlastne obraz prostredia, v ktorom ten talent žije, či si dá budúci skladateľ do toho rozprávať a kto mu do toho rozpráva. Väčšinou rodičia nemajú radi, keď počujú takéto neznáme zvuky, ktoré nie sú predpísané ani v stupniciach ani v etudách. Prídu do izby, kde cvičí na klavír alebo na husle a povedia: „Máš tam etudy - tie cvič a nevymýšľaj!“ Ale väčšinou sú rodičia v práci, takže nakoniec nemá kto tomu malému skladateľovi zakazovať vymýšľanie. Keď už sa takýto nejaký talent prejaví a začne takto tvoriť, možno sa dostanú výsledky takejto jeho aktivity k nejakému pedagógovi. Rozvoj talentu závisí aj od toho, ako je pedagóg orientovaný. Študenta môže napríklad navigovať k tomu, aby sa naučil štyri základne akordy a on tieto štyri akordy začne spájať. Veľa tých talentov tu skončí a niekedy aj redukuje počet akordov zo štyroch na tri, na dva alebo dokonca na jeden. Tam skutočne stačí niekedy pár slov. Stačí povedať, že veta sa vytvára tak, že v polovici je dominantna a na konci je tonika, a to už si ten chlapec zapamätá a potom vymýšľa melódiu tak, aby to vyšlo. Potom sú aj také samorasty, ktoré väčšinou počúvajú len seba. Skúšajú, či tá veta sa dá postaviť aj nejako ináč ako len takýmto predpísaným spôsobom. Skonstruujú frázy všetkými možnými spôsobmi, len nie tak, aby prvá polovica skončila dominantou a druhá tonikou. A to už je tá reakcia, svojský spôsob rozmýšľania. Niektorí sa snažia dosiahnuť to, čo mi ten skú-

senejší poradí a niekto si trvá na svojom. Nehovorím, ktorý spôsob je správnejší. Ale správne je asi aj napodobiť to, čo mi učiteľ rozpráva a popritom robiť aj niečo iné alebo opačné, aby človek zvládol viaceré spôsoby myslenia. A každá ďalšia fáza je potom takým odzrkadlením toho, do akého prostredia sa talent dostane a ako na to prostredie reaguje. Prvé je to obdobie, kde študent ešte chodí do základnej školy resp. na gymnázium, kde kombinuje tieto možnosti s tým, čo sa naučí v škole. Rozsah všeobecných znalostí je na gymnáziu oveľa širší ako na konzervatóriu. Toto je prvé delenie. Keď sa takýto talent dostane na konzervatórium, prichádza do prostredia, kde existuje niečo ako hudobná tradícia. Alebo sa dostane na konzervatórium, ktoré bolo založené v minulom roku. Neexistuje tu síce tradícia, ale sú tu nejakí noví ľudia, ktorí sa snažia v tom danom prostredí vytvoriť nejaké základy hudobného vzdelania. Už aj toto je taký dosť zaujímavý moment - do akého prostredia sa adept kompozície vo veku po skončení základnej školy dostane.

Čo je to hudobné, kultúrne centrum a čo nie je. Ľudia, ktorí sú v Bratislave narodení, sú presvedčení o tom, že Bratislava je stredom sveta a že tu je veľká hudobná tradícia. Tí, čo prichádzajú z Košíc, z Bystrice alebo zo Žiliny, sú vidiečania, ktorých musíme my poučiť. To nie je pravda, pretože tá tradícia tu síce je, ale je príliš komplikovaná nato, aby sme si to takýmto spôsobom vysvetľovali. To je prvá vec. Druhá vec: ak ja sa takto pozerám na svojich kolegov, ktorí prichádzajú z iných miest, tak vlastne, to isté môže povedať v Nemecku žijúci skladateľ, keď sa príde pozrieť do Bratislavy. Takže čo je to hudobné centrum a čo je to hudobný vidiek, to je nesprávna pôda pre rozmyšľanie. Prvá vec na rozlíšenie je - budem robiť vážnu hudbu



alebo budem robiť populárnu hudbu. Toto delenie sa vytvára práve v tomto období – koniec základnej školy, začiatok konzervatória. Tam už je každý rozhodnutý, čomu sa chce venovať. Samozrejme, že pri tých rozhodovaniach dochádza aj k takým rozličným fúziám, alebo váhaniám. Teraz ide o to, kto sa ako rozhodne, kto si čo vyberie. Pretože, keď sa takýto talent rozhodne pre populárnu hudbu, tak tam ta dráha má celkom iný priebeh. Takýto skladateľ naozaj nemusí veľa študovať, nemusí sa toľko zaoberať moduláciami, ktoré sú nevyhnutné pre skladateľa vo vážnej hudbe, nemusí sa zaoberať polyfóniou a nemusí sa zaoberať výstavbou veľkej formy. Lebo to nie je v jeho spektre záujmov. Dôležité je vytvoriť hit, urobiť pesničku, ktorá by zabrala a ideme robiť

šnůry koncertov po celom Slovensku, prípadne aj inde. Preto kariéra takéhoto talentu je veľmi strmá. Často končí na konzervatóriu konfliktom so školou. Títo ľudia končia konzervatórium po druhom, po treťom alebo po maturitnom ročníku alebo sa vôbec s konzervatóriom nestretnú. Žijú vo svojom svete, funguje to do 40tky, niekedy do 50tky, možno do 60tky až si človek v takomto veku povie, že už mu to pripadá hlúpe v tomto veku poskakovať po scéne a vtedy začnú úvahy iného typu. Kariéra skladateľa vážnej hudby obvykle nie je taká strmá a ani dramatická, ak nerátame konflikty spojené s nepochopením umeleckého hľadania. Ale stretáva sa s mnohými ďalšími problémami. Tak samozrejme na začiatku je to štúdium Bacha, Beethovena. Bach, to je polyfónia, to sú fúgy a Beethoven, to je stavba piesňovej, variačnej, rondovej a sonátovej formy. No a toto je okruh vedomostí, ktoré skladateľ získava v priebehu štúdia na konzervatóriu. Bach - to je už takmer 300 rokov odvtedy. Beethoven - to je 200 rokov. A teraz vzniká otázka, a nie každému tá otázka napadne: No dobre, ale čo teraz? Kto je tým Beethovenom dnes? Potom už prichádzajú tie situácie, keď sa skladateľ alebo študent skladby postupne zoznamuje s impresionizmom, s prvou polovicou 20. storočia. A vtedy už musíme dávať pozor, lebo tu už sa objavujú tie veľké talenty, ktoré sa blížia k tomu, čo naozaj dnešná doba čaká od skladateľa. A dostaví sa tá chvíľa, kedy takýto študent začne pravidelne chodiť na koncerty súčasnej hudby. A tam sa začína vlastná práca. Dôležitá je takisto jedna vec, ktorá ktorá niekedy študentovi trvá dlho, dá sa však vhodným spôsobom urýchliť. Je rozdiel medzi tým, čo mám v predstave a tým, čo dokážem napísať. Čiže to, čo sa musia naučiť ovládať interpreti, tá väzba medzi hlavou a rukou, toto funguje aj u skladateľa. U skladateľa je to viazané na schopnosť presne zaznačiť to, čo chcem. Väzba medzi schopnosťou zaznačiť predstavu a samotnou predstavou, tá je veľmi zaujímavá, pretože schopnosť zapísať ovplyvňuje predstavu. Čiže medzi tou hlavou a rukou je taký kolotoč. Takéto vzájomné ovplyvňovanie je jeden zaujímavý moment, ktorý prichádza v čase, keď si adept kompozície uvedomí: „aha - začína sa mi dariť presne to, čo chcem robiť“. Toto je veľmi dôležitá fáza a túto fázu musí pedagóg vedieť urýchliť. Druhá fáza, ktorá je veľmi dôležitá pre vývoj, je schopnosť na papieri vytvoriť plynulý priebeh hudby. Voľnosť prejavu je veľmi dôležitá. To znamená, že tak ako je skladateľ schopný

presne zapísať to, čo si predstavuje, tak je schopný aj dodržať čas, ktorý tá predstava potrebuje. Je rozdiel medzi tým, koľko trvá nejaký hudobný nápad – môže trvať 5 sekúnd, a môže trvať 15 sekúnd. Ale keď trvá 15 sekúnd, tak ten nápad nenapíšem za 15 sekúnd, ale trvá to často niekoľko hodín. Schopnosť orientácie v takomto čase je veľmi dôležitá. Vlastne adept kompozície, keď už teda študuje na konzervatóriu, už v tomto veku sa pohybuje v takom dvojitom čase. Čas, ktorý spotrebujem na písanie a čas, ktorý mi vyjde v tej skladbe ako výsledok. A my sa musíme vedieť v tomto dvojitom čase pohybovať. To je tiež taká vec, ktorej môže a nemusí ten pedagóg pomáhať. Ale lepšie je, keď pomáha, lebo čím príde rýchlejšie takéto vedomie, tým je to lepšie.

Kde sa v chronologickom rade Vašich skladieb nachádza ten zlom, keď ste získali pocit, že ste začali písať prirodzene a s hudbou už nebojujete, ale prechádza Vašimi rukami tak ako si to predstavujete?

Áno, tie momenty si veľmi dobre pamätám. Oni spadajú tak asi do roku 1973-1974. To znamená, školu som skončil v 70 roku ako 24 ročný a potom ešte rok som bol na vojne. V 1971 roku som sa dostal do praxe. Takže dva až tri rokoch po ukončení štúdia. Konkrétne to bola prvá klavírna sonáta, druhé sláčikové kvarteto a prvý koncert pre klavír a orchester. No a potom ta druhá symfónia. Čiže to boli skladby, kde sa odohrával taký plynulý prechod od veľkého úspechu ku veľkému škandálu. Pretože prvá klavírna sonáta - tá ešte bola prijatá, hoci je tam už tých clustrov dosť. Ale bola prijatá dobre. Všetky tieto skladby boli veľmi dobre interpretované, na to som mal v tých rokoch šťastie. Prvú klavírnu sonátu hral Ivan Palovič, bol to na jeho pomery neveriteľný výkon, jeho predstavy o umení, o hudbe boli predsa len odlišné. Palovič bol konzervatívnejší, ale sonátu zobral a zahrál ju vynikajúcim spôsobom (neskôr aj druhú). Potom prišlo druhé sláčikové kvarteto a to bola vlastne prvá skladba, kde je naplno využitá aleatorika. Kvarteto bolo veľmi priaznivo prijaté na premiére. Inak to bolo na Pražskej jari, kde bolo potom v roku 1977 kvarteto uvedené. Bolo to tiež také smiešne ... v Prahe bol muzikológ, ktorý sa volal Karel Mlejnek. Ja som potom zvykol hovoriť, že „ma poriadne zomlel ten mlejnek“ (smiech). Dlhú som potom do Prahy nemal možnosť ísť, lebo som bol v pozícii pred verejnosťou schovávaného či schovávajúceho sa skladateľa. Keď som už po revolúcii do Prahy vycestoval

a začal som sa pýtať na toho kritika, povedali mi, že to je veľmi dobrý muzikológ a má veľmi rád avantgardu (smiech). Zrejme si to potom nejaké celé premyslel. Ale vráťme sa späť do Bratislavy do roku 1978, prišiel prvý klavírny koncert a po ňom druhá symfónia, skladby spojené s absolútne negatívnou reakciou. Bolo ťažké znášať tie nepríjemnosti, ale mal som radosť, lebo som dosiahol výraz, ktorý som potreboval. Nemal som ho pomenovaný, ten výraz sa až potom neskôr v 1989 pomenoval ako „vzdor“. Áno, bol tam, ale veď inak sa nedalo k tej pravde dopracovať. Proste, v takomto systéme, v takýchto pomeroch cesta k uspokojivému výrazu vedie cez konflikty.

Povedali ste, že veľké talenty stále hľadajú, objavujú ... napríklad siahajú po súčasnej hudobnej literatúre, súčasnej hudbe. Tieto stretnutia s „novinkami“ 20. a 21. storočia prinášajú často prvotný šok. Ako to bolo vo Vašom prípade?

Môžem byť vďačný tomu, že v 50tych rokoch tento šok bol tak zvláštny dávkovaný, pretože to nebol skok hneď z klasiky k Boulezovi alebo k Webernovi, v polovici 50tych rokov sa u nás začal hrať Bartók a „dokonca“ Bohuslav Martinů. Však o tom určite viete, že predstavitelia socialistického realizmu - naši kritici mali výhrady aj voči Debussy. V prvej polovici 50tych rokov už sa začal hrať Debussy, začal sa hrať Bartók a Stravinskij. Pre mňa osobne bol veľkým zážitkom Bohuslav Martinů. Keď som mal takých 10-12 rokov, obdivoval som jeho symfónie. Stretli s Mariánom Vargom, my sme začali asi v 13-14 rokoch hrať spolu v klavírnom triu, v dnešnom prezidentskom paláci, vtedy pionierskom, bola jedna miestnosť, ktorá bola rezervovaná pre skúšky detských súborov. Tam sme sa každý týždeň stretávali a cvičili sme klavírne trio. On obdivoval Prokofieva, ja zas Bohuslava Martinů a postupne sme si vymieňali znalosti. Naše štúdium spočívalo v tom, že sme počúvali takéto vtedy moderné skladby a menej sme potom chodili na konzervatórium. Tak to je tiež jedná dôležitá vec, aby takýto talent si našiel kamaráta, budúceho kolegu, s ktorým môže konzultovať, s ktorým si môže vymieňať názory, aj keď v prípade 14-15 ročného chlapca sú to len obdivné reči. Aj to je veľmi dôležité - vedieť sa zapáliť pre čosi. To je taká dôležitá vec, pretože bez toho hodnoty blednú a strácajú význam.

No a potom k tomu postupne pribúdali ďalší a ďalší súčasní skladatelia, až prišiel ten moment, keď som

sa dostal k informáciám o dodekafónii. No a to bol šok číslo dva. Zaujímavé je jedno, ako sa tá dodekafónia postupne „rozliezala“. Najprv divné články v odbornej tlači o nesprávne orientovaných mladých (Zeljenka a Kolman), potom konkrétne informácie v knihách z Poľska, kde som zistil, že aj Bartók ju občas používal. Po Webernovej smrti vznikla darmstadtská škola, po smrti Schönberga prevzal štafetu Stravinskij, v 60tych rokoch, práve vtedy, keď som sa s kompozíciou začal vážne zaoberať, Šostakovič vytvoril rad dodekafonických skladieb. Napríklad 14. kvarteto. U nás Suchoň, Cikker aj Kardoš. Bolo tých informácií naraz veľa, ale nemôžem povedať, že by to nejaké uškodilo. Takýchto šokov bolo teda viac za sebou a pokiaľ ide o dodekafóniu, tak áno, mňa to zasiahlo tak silne, že aj v časoch, keď sa hovorilo, že dodekafónia je dávno prekonaná, teda v období neslávnej „normalizácie“, neveril som tomu. Tie dôvody som už dávno vysvetľoval. Mal som totiž možnosť práve v tom období čítať v knižnici VŠMU niekoľko článkov v nemeckých hudobných časopisoch o hudobnej kultúre počas fašizmu. A to je tiež veľmi zaujímavé v porovnaní s našimi 50. a 70. rokmi. Porovnateľný je rovnako motivovaný odpor k novému umeniu. Vždy v tých zlých režimoch cítia zo strany nového a nezávislého umenia ohrozenie. Keď je určitá miera slobody a tolerancie v spoločnosti, tak vtedy je aj nové umenie prijímané celkom normálne. Celkom prirodzene. No a ja som si toto dal do súvislosti s obdobím, ktoré som prežíval na vlastnej koži. Zákonite som sa potom v 70. rokoch dostal do situácie, ktorá hovorí o všetkom. Moje skladby boli zakázané, to po prvé, a po druhé, že ma všetci vrátane najbližších kamarátov presvedčovali: „prosím ťa, nerob to, veď to už nie je v móde. To sa už dávno nikde nerobí.“ A ja som vedel, že sa to robí. Vedel som to, pretože v našej rodine bola tradícia počúvať jednak viedenské rádio, počúvať relácie, ktoré sa týkali súčasnej hudby, súčasného umenia, a rôzne populárno-vedecké, o klasickej i súčasnej filozofii. Vďaka tomu som sa naučil pasívne nemecky dosť dobre už od polovice 60. rokov. Na základe týchto informácií som vedel, že toto všetko stále funguje a rozvíja sa, a druhá vec, taká kuriozita. Keď začali prvé tieto moje konflikty, bol taký napolo ilegálny výlet nezávislých skladateľov a interpretov do poľského Baranowa. Tam sme urobili koncert a keď sme sa vrátili, tak z toho bol „výbuch“ a vyšetrovanie. Keď si ma predvolali, tak som zvolil asi takúto taktiku. Ja som sa pred tými

ľuďmi v kožených kabátoch začal rozčuľovať, a povedal som asi toľko, že ako je to možné, veď mám 30 rokov, viac ako desať rokov ma všetci presviedčali, že som mimoriadny talent a treba podporovať moje schopnosti, aby som vedel ako komponovať. Vo veku 30 rokov som bol prvýkrát v živote v zahraničí a je z tohto takýto veľký škandál. Toto som im tam vykričal. Oni boli z toho zjavne tak šokovaní, z tej mojej reakcie, že zostali ticho a nechali všetko tak. A pokračovanie, ktoré bolo zaujímavé preto, že tento zmätok sa udial v 1976 a hneď v 1977 som dostal ponuku zo Zväzu skladateľov ísť na festival súčasnej hudby do Zagrebu. Na ten festival, vhodný skôr pre tých, ktorí boli v tom čase „zakázaní“, chodili predtým sami zväzoví funkcionári, napríklad Kardoš, Mikula, Ferenczy, vtedy také veľké postavy slovenskej hudby. V roku 1977 poslali na ten festival mňa. Keď som prišiel do Zagrebu, tak som zistil, že je tam presne tá istá atmosféra, ako bola v Smoleniciach. V roku 1977 mal John Cage 65 narodeniny. To znamená, že bol mladší ako ja teraz. Na festivale boli tri alebo štyri koncerty venované práve tomuto jubileu. Zo zahraničia sa tie udalosti, ktoré sa diali

u nás, javia úplne inak. Hoci to bola vtedy socialistická alebo komunistická Juhoslávia, Zagreb je vzdušnou čiarou od Bratislavy bližšie ako Praha, ich systém fungoval v podstatne odlišnom režime ako Varšavská zmluva a jej jadro, Československo. Keď som sa vrátil zo Zagrebu, začal som mať ešte ostrejší jazyk ako dovtedy, lebo sa mi opäť potvrdila istota, že pravda je na „druhej“ strane.

Po tých všetkých rokoch ... považujete sa za úspešného skladateľa?

Ja to poviem ináč... SPOKOJNOSTĚ ... spokojnosť s tým, čo som urobil. Ten pocit je nezaplatiteľný, hoci nemám dom so záhradou a nechodím každý rok na Bora Bora. Ale ten pocit spokojnosti s dosiahnutými výsledkami práce, to je dobrý pocit. Nemal by ho cítiť človek vo veku 40 rokov, k tomu veku to nepatrí. Keď už mám 70, tak to je už niečo iné. Úspešnosť? Je také porekadlo: „Každý chvíľku ťahá píľku“ a potom sa ešte hovorí o tých piatich minútach slávy. No tak áno. Tých päť minút poznám (smiech) a aj s tou píľkou je to tak podobne. ■



TEMPO

Tempo, odborné periodikum vydávané 2x ročne, ročník 13, dvojčíslo 1 – 2, jún 2016 |

Vydáva HTF VŠMU Bratislava, Zochova 1, 813 01 Bratislava, IČO: 00 397 431 |

Šéfredaktorka: Mgr. art. Lucia Papanetzová, ArtD. | redakčná rada: Mgr. art. Ivica Liskayová, PhD. |

prof. Irína Čierniková, ArtD. | Mgr. art. Katarína Hašková, ArtD.

Grafická úprava časopisu a návrh obálky: Bc. Anna Borzíková, Michal Mojžiš

Sídlo vydavateľa a adresa redakcie: Centrum výskumu HTF VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava, IČO: 00 397 431

Kontakt: luciapapanetz@gmail.com, iliskayova@pobox.sk

Registrácia MKSR EV 3511/09, ISSN 1336-5983

www.htfvsmu.sk

Za odbornú a obsahovú úroveň článkov zodpovedajú autori.

Fotografia na obálke: Peter Brenkus